

مسارات
١٣
فنية
وزارة الثقافة
الهيئة العامة السورية للكتاب
عماد ندّاف
تطور السيناريو التلفزيوني
في سورية
عماد نداف
تطور السيناريو التلفزيوني
دمشق
٢٠٢٠

# تطور السيناريو التلفزيوني
# في سورية
## (أنواعه ومصادره)
## ١٩٦٠-٢٠١٠


مسارات
«١٣»
فكرية

عمـاد نـدّاف

# تطور السيناريو التلفزيوني في سوريـة

## (أنواعــه ومصــادره)

## ١٩٦٠ - ٢٠١٠

منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب

وزارة الثقافة - دمشق ٢٠٢٠م

تطور السيناريو التلفزيوني في سورية: أنواعه ومصادره ١٩٦٠- ٢٠١٠ / عماد نداف.- دمشق: الهيئة العامة السورية للكتاب، ٢٠٢٠م .- ٤٢٤ ص ؛ ٢٥ سم.

(مسارات فنية؛ ١٣)

١- ٧٩١,٤٥٠٩٥٦١ ن د ا ت    ٢- العنوان    ٣- نداف    ٤- السلسلة

**مكتبة الأسد**

# المقدمة

لم يكن يدور في خلد أولئك الذين كتبوا الصفحات الأولى في النصوص الدرامية التلفزيونية السورية الرائدة، أنهم يؤسسون لفن جديد في الكتابة، سيعتبر في المرحلة التالية من تجربتهم واحداً من أهم الفنون المطلوبة في سوق الإنتاج التلفزيوني، ولذلك رمى كل منهم أوراقه بعيداً ، بعد ظهور العمل الذي كتبه على الشاشة، وبقينا نحن الدارسين نبحث عن نماذج من تلك الكتابات لنتعرف على آليات نشوئها وتطورها وتنوعها.

والطريف أن في ذاكرة المخرجين وبعض من عاصر تلك الفترة نوادر كثيرة عن بدايات فن الكتابة للتلفزيون في سورية، يمكن أخذها في الحسبان عند دراسة تلك المرحلة، فالمخرج رياض ديار بكرلي يتذكر نصوص القصاص الشعبي حكمت محسن ومشاهده الأولى التي اقتبسها من أعماله الإذاعية، فإذا هي مكتوبة بالقلم الرصاص، وبخط مائل يبدأ من يمين الصفحة من فوق وينتهي في وسطها من الجهة اليسرى. والمخرج علاء الدين كوكش يتذكر جيداً أن بعضهم كان

يكتب كلمة (فاصل) بدلاً من كلمة (قطع)، والفاصل يستخدم في الدراما الإذاعية والقطع يستخدم في الدراما التلفزيونية.

أما المخرج غسان جبري، فيتذكر اللحظات الساخنة في أثناء بث الأعمال الأولى على الهواء، إذ كان المكتوب على الورق، من النصوص الدرامية، يتحول إلى صورة على الهواء مباشرة.

وهناك من قال صراحةً إن كثيراً من السيناريوهات كان المخرجون يعيدون كتابتها من جديد قبل التصوير لأن أحداً من الكتاب لم يكن قد امتلك ناصية كتابة السيناريو التلفزيوني بعد، وإنَّ من كان يكتب للإذاعة كان يكتبها كمسامع صوتية دون الالتفات لما تتطلبه الصورة التلفزيونية.

ومع ذلك، كان النص الدرامي التلفزيوني في أشكاله الأولى، بمنزلة المفتاح السحري للبناء الدرامي كله، فمن خلاله تتجسد أمامنا مشاهد الأعمال الرائدة، ونعود لنراها في لونيها الأسود والأبيض الساحرين، وكأنها ملامح تجربة الولادة والمخاض العسير. ومع كل مشهد كتبه الرواد، وما زل أرشيف التلفزيون يحتفظ به، نتعرف على الأمكنة والناس، ونتابع تسلسل الأحداث وعُقدها وحلولها ونهاياتها، نتعرف باهتمام ونتابع بشوق إلى أن نكتشف أن الأعمال الدرامية التلفزيونية بدأت قليلة ثم تراكمت في مكتبة التلفزيون، يوماً بعد يوم، وشهراً بعد شهر، وسنةً بعد سنة، لتؤسس تراثاً كبيراً من العروض

يمكن وصفه بأنه واحد من الثروات الفنية الوطنية التي تطرقُ باب الباحثين والدارسين والنقاد للحديث عنها.

لقد دفعتني هواجس عملي في الإذاعة والتلفزيون، وعلى مدار سنوات طويلة، إلى محاولة التعرف إلى فن الكتابة للتلفزيون، وقد بدأ ذلك بالمصادفة عندما لاحظتُ أن عمال (بوفيه) التلفزيون كانوا يلفّون (السندويش)، الذي يبيعونه، بأوراق السيناريو التي يتركها الممثلون على الطاولات خلال استراحاتهم خارج إستوديو التصوير الدرامي، فشرعت بالتقاط بعضها وقراءتها، فأثارتني عملية المقارنة بين النص والصورة، وسريعاً جمعتُ الأوراق، وبحثتُ عن نصوص في مصادرها، وقرأتها، ثم سعيت إلى متابعة كل ما يُنشر عن هذا الفن من كتب ومقالات وحوارات وحتى انتقادات، وتمكنتُ في مطلع التسعينات من القرن الماضي بالشروع في نشر وجهات نظري الأولى، في الصحافة المحلية والعربية، ثم صدر كتابي الأول عن هذا الموضوع بعنوان (الدراما التلفزيونية - التجربة السورية نموذجاً)، بمساعدة الكاتب الراحل محمد عبد اللطيف نداف، أخي، الذي كان مولعاً بهذا الفن، وعندما نُشر الكتاب تحول سريعاً إلى كتاب إشكالي لأنه ضايق بعضاً مما يعملون في الوسط الفني الدرامي، الذي كان يمور بتنافس واسع في جوانب الصناعة الدرامية، وظن هؤلاء أن وراء كتابته مخرجاً يريد الترويج لنظريته، فانتقدوا الكتاب مكتفين بتقليب صفحاته، لكنهم بعد سنوات وجدوا أنه المرجع الوحيد الذي يمكن العودة إليه بنواقصه وهفواته.

فيما بعد تبنّت وزارة الثقافة في سورية نشر كتابي الثاني الذي أنجزته عن هذا الموضوع، وهو بعنوان: (التلفزيون والكتابة الدرامية). وفيه شعرت أنني قمت بالتأسيس للموضوع الأوسع الذي راح ينال من اهتمام النقاد والباحثين، والذي دفع مخرجين وكتاباً إلى استصدار كتب عن تجاربهم (هيثم حقي، غسان جبري، علاء الدين كوكش، بسام الملا.. إلخ).

لقد تمكنت الدراما التلفزيونية السورية فعلياً من توليد مجموعة كبيرة من الكتاب، وفيما بعد تمكنت النصوص التي أنتجها هؤلاء من سد الحاجة التي شكا منها الإنتاج الدرامي التلفزيوني، بل في المرحلة التالية تحولت إلى مطالبة بنصوص نوعية بعد أن كثُرت النصوص، ثم ارتفعت أصوات تطالب بورشات للكتابة الدرامية.

إن إنشاء صرح كبير من منتجات الصناعة التلفزيونية من قِبَل كل المبدعين السوريين في الكتابة والتمثيل والتصوير والديكور والمونتاج والإخراج وغيرها من مفردات صناعة التلفزيون، كلّ أولئك دفعني إلى الاعتقاد أن متابعتي للموضوع باتت ضرورية مع توفر النصوص التي جمعتها بدأب والمراجع التي قرأتها، فقررت الإقدام على خطوة جديدة من هذا النوع لدراستها وتصنيفها والبحث في أنواعها ومشاكل كتابتها.

وها هو كتابي الجديد : (تطور السيناريو التلفزيوني في سورية - أنواعه ومصادره - ١٩٦٠- ٢٠١٠) يستكمل شوطاً من العملية، ويضع أمام القارئ واحداً من الكتب الضرورية لمكتبة السينما والتلفزيون تجمع بين عنصرين أساسيين في الموضوع: تاريخ النص الدرامي التلفزيوني (السيناريو) من جهة إضافة إلى أنواعه التي نشأت في مختلف مراحل الإنتاج الدرامي التلفزيوني، وطيلة الفترة الممتدة من عام ١٩٦٠، وهو العام الذي ظهر فيه التلفزيون، ووصولاً إلى عام ٢٠١٠ حيث تنتهي الدراسة.

ويدرسُ هذا الكتاب في فصوله أنواع النص الدرامي ومصادره، وقد قسمته إلى قسمين، القسم الأول، ويتوزع على فصول تتحدث عن النصوص الدرامية ومصادرها من خلال علاقتها بالواقع وبالتاريخ والسيرة الذاتية والسيرة الشعبية إضافة إلى الاقتباس والترجمة، كما خصصت حيزاً مهماً للنصوص الكوميدية التلفزيونية السورية.

أما القسم الثاني فيتناول المكان والزمان في الدراما التلفزيونية السورية ويتوقف في فصوله عند عناصر ومفاتيح البيئة الدرامية ويخصص وقفة مطولة للحارة، كمكان يؤسس للبيئة الشامية ثم يتوقف عند نموذج مسلسل باب الحارة والمآخذ عليه، وعلى كتابات البيئة الشامية التي رافقته.

بمعنى آخر، حاولت في كتابي الجديد تحقيق النقلة التي طالما حلمتُ بها بتسجيل تاريخ النص الدرامي التلفزيوني السوري (السيناريو التلفزيوني)، وتصنيف كل ما أنتج منه في فترة الدراسة المذكورة.

أما فيما يتعلق بمنهج الدراسة التي قمت بها، فلم تكن تختلف كثيراً عن الطريقة التي اتبعتها في الكتاب السابق، وكان جمع ما تيسر لي من النصوص المكتوبة هو الخطوة الأبرز وتدعيمها بتدوين ملاحظات تتعلق بتسجيلات العروض التلفزيونية القديمة التي تمكنت من الحصول عليها كما عدت إلى المراجع الأولى واستعنتُ بمراجعَ جديدة عن الكتابة التلفزيونية والسينمائية.

وبطبيعة الحال، كان من المفيد الاستمرار بمنهجية العمل بالاعتماد على مجموعة المعطيات المتعلقة بقواعد الكتابة للصورة المرئية «سينما، تلفزيون»، ومحاولة توصيف فنون الكتابة المتبعة في المراحل المتتالية من الإنتاج الدرامي التلفزيوني السوري، والركون أخيراً إلى التتابع التاريخي والمضمون في تطور الكتابة التلفزيونية منذ الشروع بفكرة الإنتاج الدرامي في بدايات التلفزيون السوري، وهذه العملية نشأت في مرحلة البحث الأولى وتطورت في الكتاب الحالي.

وإذا كان ثمة رأي يدعو إلى دراسات جديدة حول موضوع الكتابة للتلفزيون، فإنه رأي ضروري ومشروع، وأدّعي أنني حاولت

جاداً فيه، فالموضوع يحتاج إلى دراسات كثيرة تتابعه خاصة أن حجم الإنتاج يتسع وقد قدمت الدراما أجيالاً جديدة من الكتّاب عرفوا بنجاح الأعمال التي أنتجت لهم.

دمشق في ٢٨ /٨/ ٢٠١٧م

**عماد ندّاف**

❋ ❋ ❋

# القسم الأول

## أنـواع النصوص الدرامية

## وعلاقتها بالواقــع

# الفصل الأول

## أنواع النصوص الدرامية وعلاقتها بالواقع

### تمهيد : خصوصية الدراما التلفزيونية وتنوعها:

يصعب على الباحث الكتابة عن أنواع الدراما التلفزيونية وفقاً للمفاهيم التي أسست عليها الدراما تاريخياً منذ أن قدمتها اللغة الإغريقية القديمة للعالم على أنها ملهاة (كوميديا) ومأساة (تراجيديا) ونوع ثالث يقع بين الاثنين، حمل المصطلح المركب (تراجيكوميدي).

والحديث عن مفاهيم الدراما هو حديث قديم في تاريخ المسرح بشكل عام، فالمسرح يربط الملهاة بالمأساة أي الكوميديا بالتراجيديا، ويحذر من اعتبار الإضحاك بمثابة فن كوميدي إذ «لم تكن الغاية من الكوميديا دائماً مجرد إثارة الضحك تصيّداً لمتعة الجماهير أو استعباطاً لهم. ذلك أن تعمّد الإثارة ـ كما يرى أرسطو بحق - يعتبر عيباً في الكوميديا»[1].

لقد أسس المسرح لمفاهيم على غاية الأهمية، ما لبثت أن أخذت تتطور شيئاً فشيئاً ومرحلةً مرحلةً مع الفنون المستحدثة والمتوالدة منه، إلى أن

---

(١) مولين ميرشنت، كليفورد ليتش - الكوميديا والتراجيديا - سلسلة عالم المعرفة (١٨) ترجمة: الدكتور علي أحمد محمود، ص ١٤.

أنتجت المفاهيم المعاصرة التي نعتمدها اليوم، وكان يبدو أن المسلم به للكاتب الدرامي هو «أن يكون كاتب تراجيديا لا كاتب كوميديا، وأن التراجيديا أكبر خطراً من الكوميديا، وأن العمل التراجيدي ينطوي على مشاركة في عالم السمو بينما العمل الكوميدي يثير الرثاء والازدراء»[١].

وإذا كان المسرحيون في العالم يشكُون مما قيل وكُتب حول مفاهيم الدراما والكوميديا فإن ما حصل هو أن «الكم الهائل من التأمل والتفلسف حول هذا الموضوع وتلك التصورات النظرية ترك أثراً بليغاً على الممارسة الفعلية للكتابة المسرحية والتمثيل والإنتاج..»[٢]، ومع ذلك ليس هناك إجماع حول كل هذا، ولا قبول عام ولا تعريف مقبول سواء للمأساة أم للملهاة.

وحتى التعريف الذي يقول إنَّ «المسرحية ذات النهاية المحزنة مأساة، والمسرحية ذات النهاية السعيدة ملهاة»[٣] يصفه مارتن آسلن بأنه تعريف أبله، وكان هذا التعريف معروفاً قبل آسلن، فالشاعر البريطاني الشهير بايرون[٤] يبين تمايزاً فيما يختص بالطقوس والشعائر الدرامية فيقول:

«كل التراجيديات تنتهي بميتة
وكل الكوميديات تختتم بزيجة»[٥].

هذا الكلام الذي هو حديث المسرحيين، وليس حديث التلفزيونيين، انعكس بداهة على مفاهيم النقد السائدة التي تعاملت مع الدراما التلفزيونية

(١) التراجيديا والكوميديا - سلسلة عالم المعرفة(٨) - ص ٢٠ .
(٢) مارتن أسلن - تشريح الدراما - ص ٧٨ .
(٣) مارتن أسلن - مرجع سابق - ص ٧٨.
(٤) جورج بايرون أو اللورد بايرون (١٧٨٨ - ١٨٢٤) شاعر بريطاني من رواد الشعر الرومانسي.
(٥) الكوميديا والتراجيديا عالم المعرفة - ص ١٢ .

بكل أنواعها، وحذرتْ من التهريج باعتباره نوعاً من الكوميديا، ولذلك حاول التلفزيون التخلص من هذه المسألة عبر ترك كتّاب النص الدرامي يخرقون كل القواعد، لمجرد أن يؤسسوا لنص يمكن تصويره وبالتالي يثير اهتمام المشاهد، وهنا شق كل فن تلفزيوني طريقاً خاصة به !

إن هذه الإشارات ضرورية هنا لأن الدراما التلفزيونية استخدمت كثيراً من أدوات الفنون السابقة لها، وبذلك ينبغي محاسبتها على آليات الاستخدام تلك، وهناك نتيجة يصل إليها آسلن، ويفترض أن تأخذها الدراما التلفزيونية في الحسبان تقول: «حين يكون المرء مخرجاً عليه أن يقرر النوع الذي تنتمي إليه المسرحية التي يعالجها، ليس انطلاقا من مبدأ مجرد، بل ببساطة من منطلق كيف يجب أن تمثل. ولاشك بأنه من الممكن تماماً أداء مسرحية ما إما كملهاة أو كمأساة»[1]، ويورد مثالاً نموذجياً، فيقول:

«دعني أصور لك ذلك بالمثال الآتي، هناك حوار قصير قد يكون بحد ذاته جزءاً من مسرحية مأساوية، أو ملهاة أو مهزلة في النص نفسه ليس هناك ما يشير إلى أي نوع من الثلاثة تنتمي :

هي : ماذا حدث هل أوذيت يا حبيبي ؟

هو : أوه، لاشيء . لقد انزلقت ..

هي : لكنك ؟؟ تنزف .. هناك دم على .. أنفك ..

هو : لقد انزلقت .. لا بد أني كسرتُ ساقي ..

هي : أخشى .. أن الأمر يبدو أسوأ من ذلك ..»[2].

---

(1) مارتن أسلن - مرجع سابق - ص٨٠.

(2) مارتن آسلن - مرجع سابق - ص٨١.

ويحاول آسلن هنا التأسيس على أداءين من الممثلين لهذه الحوارية البسيطة أحدهما مأساوي والآخر ساخر بسيط، وهنا يصبح سؤاله مشروعاً عن دور المخرج والتمثيل في إبراز شكل الأداء ونوعه. وهذا يعيدنا إلى فن (الحوار) نفسه، ليس في النص الدرامي السوري الكوميدي، بل في طريقة التمثيل التي يبني عليها آسلن، «فالحوار يكشف عن معالم الشخصيات وانتمائها الاجتماعي وطبيعتها ومزاجها وما يعتمل بداخلها من صراع وانفعالات سواء كان ذلك عن طريق المحادثة بين شخصين، أم عن طريق النجويات - المناجاة الفردية - أو الخطب أو المحادثات الهاتفية»[1].

وإذا تبنينا وجهة نظر مارتن آسلن هنا، وينبغي أن نتبناها، فإن أمام المخرج في الدراما التلفزيونية أدوات كثيرة يمكن أن تغير توجهات النص الذي بين يديه وهي توجهات قد تناقض وجهة نظر الكاتب أو توافقها!

وفي عملية مباشرة يمكن طرح هذه الأسئلة على عشرات النصوص الدرامية التلفزيونية السورية سواء الكوميدية أم غير الكوميدية. ومن المفيد التوقف أولاً عند مفاهيم الدراسات العربية للتفريق بين الكوميدي وغير الكوميدي، ففي الدراسات العربية الحديثة تنقسم الدراما إلى أنواع تُتَدَاوَلُ فيها دون الغوص في تاريخية المسألة التي تحتاج إلى بحوث طويلة، وهذه الأنواع محصورة بعدة مصطلحات هي:

«**الميلودراما:** وهى نوع من الدراما الخفيفة، وتعنى الدراما الموسيقية وهى الدراما التي تصطحبها موسيقا كتبت خصيصاً لها كأفلام الإثارة والأفلام البوليسية والأفلام الرومانسية.

**مونودراما:** المونددراما أو المونودراما هى مسرحية أو فيلم يؤديه ممثلٌ واحدٌ كقصة العجوز والبحر في السينما.

---

(١) محمد ماهر فهيم - فن التمثيل - الدار العربية للكتاب - ليبيا – ص ٣٧.

**التراجيديا:** هى نوع من أنواع الدراما تتناول خبرات الأشخاص عن طريق الخوف والشفقة وهذه الخبرات ناتجة عن علاقتهم بأشخاص آخرين في ظروف خارجة عن إرادتهم، و قد يضمن الصراع في التراجيديا مشاعر إنسانية او استعراض للقوى الطبيعية و غير الطبيعية.

**المأساة:** حدث أليم يحدث مرة واحدة فى الزمان، والمأساة من أشرف صور المسرحية الرئيسية - إن لم تكن أقدمها - وهي أشرفها لأنها أسهمت في هدف الإنسان المتمدن فى محاولته الدائبة لفهم نفسه وفهم العالم الذي يعيش فيه – أي فهم الحياة»[1].

أما بالنسبة إلى الكوميديا فتعتبر نوعاً من أنواع المسرحيات، وتختلف عن المهزلة في أنها تتطلب مهارة في تصوير الشخصيات والحبكة في الكتابة، وهناك عدة أشكال للكوميديا، مثل الكوميديا التهكمية، والكوميديا الشخصية، والكوميديا الاجتماعية، والكوميديا الرومانسية، والكوميديا العاطفية، وكوميديا الأفكار.

«**كوميديا الأخطاء :** تعتمد على الأخطاء في الأداء واللفظ والملابسات الضاحكة...إلخ»[2].ومع أهمية كل ما كتب عن الفن الدرامي بحد ذاته، وعلاقته بالدراما التلفزيونية، فإن الهاجس الأول الذي يستوقف الباحث في هذا الشأن هو الوسائل الكثيرة التي أدخلت على الدراما التلفزيونية، وذلك بما تتطلبه الصورة، فهناك : الديكور والإضاءة والمونتاج والمؤثرات وعلاقة كل هذه الأشياء بأداء الممثل، ومن ثم تقديم الشكل المنجز للعرض التلفزيوني.

---

(١) نقد الدراما التليفزيونية - تأليف داليا جمال طاهر ونهى جمال الدين - الطبعة الأولى ٢٠١٠ - الشاهد منقول عن مقاطع منشورة من الكتاب في موقع شموس تاريخ ٢٠١٥/١/٢.

(٢) نقد الدراما التلفزيونية : مرجع سابق .

والغريب أن كل هذه التداخلات، على الرغم من أهميتها ودورها في بناء الدراما المنجزة في نهاية الأمر، فإن النص التلفزيوني الذي وصل إلينا لم يلتفت إليها إلا نادراً، والمقصود هنا أن استخدام أدوات الدراما التلفزيونية في المشاهد التلفزيونية قد يكون قادراً على تغيير نوعه، كما أشرنا، وتصبح ملاحظة مارتن أسلن مهمة جداً، فيما لو أننا أدخلنا المؤثرات الصوتية مثلاً على حوار الحبيبة مع الحبيب الذي انزلقت رجله، فيمكن أن يتحول الحوار إلى نوع من الكوميديا، أو إلى نوع من المأساة.

ولا بد هنا من التأسيس لنتيجة مهمة تتعلق بالنص الدرامي التلفزيوني يمكن التعرف إليها ببساطة، وهي أن الجميع معنيون بصناعة الصورة الأخيرة، وأن المخطط الذي تبنى عليه هذه الصورة يحتاج إلى إعادة نظر مشتركة بين المعنيين بالعمل.

وفي الحديث عن التنوع في النص الدرامي التلفزيوني، نجد أننا على مفترق طرق بين الأعمال أو النصوص التي ظهرت وصنفها النقاد الصحفيون تلقائياً تحت مسميات محددة (تاريخي، كوميدي، واقعي، بيئة...)، وبين ما ينبغي أن نفعله ونحن نبحث عن تأسيس للمرجعيات التي ينتمي إليها فن الكتابة الدرامية للتلفزيون.

وعلى أرض الواقع، ما إنْ قطعت الدراما التلفزيونية في سورية شوطاً قصيراً من عمرها، الذي بدأ مع انطلاق التلفزيون عام ١٩٦٠، حتى استجمعت قواها، وشكلت ورشات عمل حقيقية لإنتاج ما يلبي الحاجة المحلية، إذ تمكنت سريعاً من إقناع المشاهد السوري بأنه بحاجة إلى الدراما بين يوم وآخر، وأن العروض التي يشاهدها هي حاجة دورية ينبغي له متابعتها، بل إنَّ هذه العروض لا بد أن تكون متنوعة وتذهب في كل مناحي الحياة.

شكّل هذا الاعتياد حاجة كبيرة للنصوص الدرامية، كما كان بمنزلة دافع للكتاب غير المختصين لخوض تجربة كتابة النص الدرامي السوري، ثم بدأت النصوص المميزة تظهر تلقائياً، ومع توسع الكادر الذي امتلك خبرة الكتابة وجدت الدراما نفسها بحاجة إلى نصوص نوعية أكثر وخبرات في الكتابة أكثر، ثم أفرزت هذه النصوص تصنيفات موضوعية لها، في حدها الأدنى: تاريخي وكوميدي وواقعي (مودرن) معاش.

لم يكن الوسط الدرامي في بدايات ظهور الدراما السورية بهويتها الوطنية، لم يكن يتوقع أن يصل إلى مثل هذا التنوع، لكن التطور في بناء هذه الصناعة أثبت العكس، فإذا الكتّاب بحاجة إلى مصادر كثيرة لانتقاء الأحداث والشخصيات والأمكنة وإذا نحن بالتالي أمام تصنيفات مهمة للنصوص الدرامية فرضت نفسها من بينها:

١ - النصوص التاريخية.

٢ - النصوص المترجمة.

٣ - الاقتباس.

٤ - النصوص البدوية.

٥ - السيرة الشعبية، والمقامات، والسيرة الذاتية.

إضافة إلى نصوص الواقع والحياة اليومية المعيشة في المدينة والريف، والكوميديا التي سنشاهد محاولات جادة على صعيدها، وفي كل هذه الأنواع من النصوص لا بد أن يبني الكاتب عمله الدرامي على قصة وسيناريو وحوار، وهذا ما جعله يسعى للاستفادة من كل الفنون المسرحية والسينمائية والروائية لجعلها ترفد الدراما التلفزيونية التي غزت التلفزيون.

*          *          *

# الفصل الثاني

## الحياة والنص الدرامي التلفزيوني

**أولاً - صورة الواقع في الكتابة:**

حاول كُتّاب النص الدرامي، شأنهم شأن كُتّاب الرواية والقصة، انتقاء شخصياتهم وأحداثهم من الواقع الذي يعيشون فيه، لكن هذا لم يلغ أبداً فكرة البحث عن مصادرَ أخرى للكتابة الدرامية كالتاريخ والرواية والمسرح والسيرة الشعبية، وحتى السير الذاتية للشخصيات الأدبية كما سنلاحظ...

كان الكتّاب يعون جيداً أهمية بناء نصوصهم وإدارة أحداثهم وشخصياتهم في أمكنة وأزمنة محددة، وهذا يعني اندماجهم مع الحياة والعملية الإبداعية ومستلزماتها والتعرف إلى مدارسها وأدواتها وفنون الكتابة فيها، وعلى الأغلب كان مرجعهم الأساسي هو الواقع، وكان الواقع غنياً حتى إنه كان قادراً على تقديم مئات الأفكار والقصص والأحداث والشخصيات، وهذه المزية ليست جديدة على الفن والأدب فقد سُئل بلزاك ذات يوم: من أين أتيت بكل هذه الشخصيات والأحداث؟ فأجابهم ببساطة : من الواقع، من خزان الحياة!

ومن الطبيعي أن تكون الشخصيات التي وردت في روائع الأدب العالمي سواء في الروايات أو القصص نتاجاً فنياً لشخصيات موازية من

الواقع الذي يبدو الكاتب نفسه واحداً منه، بل إن الكاتب الفرنسي الشهير فلوبير قال عن بوفاري بطلة روايته الشهيرة مدام بوفاري، والجميع يعرف أنها كانت تحاكي شخصية امرأة واقعية معروفة، قال: «بوفاري هي أنا!»[1].

وهذه العملية هي صورة للتآخي مع كل العوالم والشخصيات التي يكتبها هؤلاء ويقدمونها للعالم كجزء من الإبداع الإنساني الذي هو، أساساً، صورة عن الحياة أو انعكاس لها، وكل بأسلوبه وحسب طريقته.

هناك اعتقاد بأن الشخصيات الروائية أو الدرامية تعود إلى خيال الكاتب، بحيث تصبح وكأنها هابطة من السماء، إلّا أن هذا الاعتقاد غير دقيق، فالكاتب لا يخترع شخصياته لأن الخيال والاختراع لا يؤديان إلى خلق شخصيات حقيقية حتى لو ظن الكاتب ذلك، فتراكم المعلومات لديه، وهي تأتي من حوله ومن اندماجه مع الحياة، يجعله قادراً على صياغة شخصيات درامية واقعية مثيرة للانتباه وإعادة إنتاجها فنياً، «ومن هنا تأتي المهارة، فعن طريق الاختيار وتسليط الضوء على بعض التفاصيل وترك بعضها الآخر، ثم عن طريق التخطيط والتركيب، يستطيع أن يتوصل إلى التأثير المراد»[2].

وعندما يتعاطى الكاتب مع موضوع محدد نلاحظ أن هناك اختلافاً بين الواقع وبين ما تعرضه الدراما لهذا الكاتب، والسبب في ذلك يعود إلى طبيعة فن الدراما نفسه، فبالعودة إلى الدراما المسرحية نلاحظ أن برتولد بريخت أحد أشد الكتاب المسرحيين الملتزمين عمقاً وتحمساً «يرفض دائماً أن يجعل رسالته شديدة الوضوح لأنه يعرف، فطرياً وأيضاً عن وعي، أن المهم

---

(١) غابرييل غارسيا مركيز - كيف تحكي حكاية - ص ١٣٩ .

(٢) د. مروة محمود جمال الدين - الدراما والمجتمع - دار الفكر العربي - القاهرة - ٢٠١٥ - ص١١.

هو طرح المشكلة بطريقة تلزم المشاهدين بالتفكير في أنفسهم بدل أن تضع أفكاراً جاهزة في رؤوسهم»[1] وهذا يأخذنا إلى الحديث عن آلية خلق الشخصية الدرامية، فهي «ليست عملية ابتكار، فالابتكار سيؤدي إلى شخصية غير واقعية، ولكنه يعتمد على الحرفية والمهارة في التعود على ملاحظة الناس عن طريق الاهتمام بمقابلة الأشخاص ممن يختلف نوع حياتهم عن النوع المعتاد للكاتب في مجتمعه»[2]، وعلى مر التاريخ، وبتعدد الدراسات وبتنوع مواضيع الدراسة، فإننا نلاحظ أن «كل ماهو إنساني بصفة عامة وفني بصفة خاصة يصب حتماً، شئنا أم أبينا، في نقطة تبؤر أساسية هي المجتمع، ذلك دون إغفال جدلية العلاقة والتأثير بين الفن والمجتمع، وبصفة خاصة فنون الصورة المتحركة الدرامية في السينما والتلفزيون..»[3].

على كل حال، تفيض الحياة بما لديها من وقائع وقصص وأحداث، وتقدم ما عندها من شخصيات وأمكنة، فتتلقفها الدراما لتشكل في نهاية الأمر، عملية التراكم الخلاقة التي تأتي من معايشة كتَّاب الدراما لما حولهم وفهمه وتشكيل موقف منه والتي تأتي أيضاً من عملية القراءة والمتابعة والمثاقفة التي لا تتوقف، ومن ثم يعود الكاتب لإنتاج رؤيته هو وروايته هو وأسلوبه هو للوجوه والأحداث والشخصيات التي تثيره أو تؤثر به في هذا الواقع.

ومن الطبيعي أن يكون البعد الخلاق عند الكثير من الكتاب المبدعين الذي قدموا للتراث الإنساني أعمالاً خالدة هو الذي يجعلهم يعيدون صياغة الواقع بطريقتهم وبزوايا الرؤيا التي يتطلعون من خلالها إلى ما حولهم.

---

(١) مارتن إسلن ـ تشريح الدراما -ص١١٦ .

(٢) الدكتورة مروة محمود جمال الدين - الدراما والمجتمع -٢٤.

(٣) د. عادل يحيى - الواقع والدراما في السينما والتلفزيون - الهيئة المصرية العامة للكتاب – القاهرة - ٢٠٠١ – ص ١١.

ويلاحظ أنه عندما يكون المجتمع المَعين الأساسي الذي تتشكل منه عناصر التفكير الفني شكلاً ومضموناً، فإن المجتمع يصبح «صاحب الكلمة الأولى في عملية التأثير فالمجتمع هو المتغير المستقل والفن هو المتغير التابع، وذلك بوصفه بنية مفرزة للبنية الفوقية المتمثلة في الثقافة بكل عناصرها ومن بينها الفن ..»[1] وبالتالي، وعوداً على بدء، فإن الفن، ولما كان متغيراً تابعاً في عملية التفاعل الاجتماعي، فإنه شأن كل النتاجات الثقافية «يتأثر بعدد من العوامل الاجتماعية، وتمتد عملية التأثير على مستوى الشكل والمضمون معاً»[2].

في هذه الحالة يصبح البحث في منتجات النص الدرامي التلفزيوني في سورية، كما هي عملية البحث في منتجات المسرح والرواية والقصة، بالإضافة إلى السينما، عملية طويلة ومعقدة، وتحتاج إلى ورشات عمل تدرس كل النصوص الدرامية التي أُنتجت على مدار الفترة الممتدة مابين عامي (١٩٦٠-٢٠١٠)، وهي التي يجري فيها هذا البحث عن تطور النص الدرامي، ولذلك من الضروري تثبيت القاعدة الأساسية التي استندت إليها عملية التطور تلك حتى لو كانت الوقفات عند نصوص الدراما وقفات سريعة.

## ثانياً - انعكاس الواقع السوري في الدراما (المرحلة الأولى):

ينتمي المجتمع السوري، إلى رقعة جغرافية محددة، لها جذور تاريخية تعود إلى عصور سحيقة، ومع توالي هذه العصور تشكل التاريخ وتشكلت الجغرافية من خلال تمازج سكاني وتفاعل حضاري لا يمكن نكرانه،

---

(١) المصدر السابق- ص ١٢ .

(٢) المصدر السابق - ص ١٣ .

فالتاريخ يقدم لكل المجتمعات تراثاً حضارياً من ثقافة وأدب وعلوم وسياسة وسير شعبية وحكايات وأغنيات وغيرها، وكل هذه العجينة قادرة على أن تنضج لصاحبها كل ما يريده، فتغنيه وتمده بحيويته...

وقبل أن نذهب إلى ما قدمه التاريخ للدراما، يفترض أن نقف بعمق وجدية عند الواقع الذي هو الصورة الحقيقية للحياة ونبضها، الواقع الذي يعيشه هذا المجتمع، والذي يعكس بالضرورة، أو ينتج ثقافته وأدبه وفنونه.

كان المجتمع السوري ضمن نسيجه المعروف، قد أنتج استقلالاً ناصعاً، في أواسط الأربعينات من القرن الماضي، وفي هذا الاستقلال تتبدى صورة هذا المجتمع نموذجية في تنوعها وفي تكاتفها في مرحلة الاستعمار، وفي أحلامها التالية للاستقلال، أي إن المجتمع السوري كان مؤهلاً لتقديم ما عنده من فنون وآداب شرع السوريون في زرع بذورها قبل ذلك بكثير.

وهنا ينبغي الإشارة إلى أن الدراما لم تأت من فراغ، ففي المجتمع السوري الذي نتحدث عنه ظواهر لا تخفى على أحد من الفن والأدب والترفيه، فقد كان للدمشقيين مجتمعات خاصة، منذ الحرب العالمية الأولى وما سبقها، فتعرفنا على أبي خليل القباني في تجاربه المسرحية والغنائية، وكما هو معروف فإن «النهضات المسرحية لا تنشأ في فراغ، وأنه حتى جهود القباني نفسها لم تكن لتثمر لولا أن اللحظة التاريخية التي قام بها مسرح القباني كانت لحظة تنوير وتوتر، ورغبة عارمة من قبل المثقفين والمفكرين والفنانين العرب في أن ينهضوا بأمتهم العربية في كل سبيل»[1].

ومن المهم الإشارة هنا إلى أن غنى المجتمع في تراثه الثقافي أنتج في تلك المرحلة نصوصا متتالية متجددة بحيث كان المسرحيون لا يكررون

---

(١) د. علي الراعي ـ المسرح في الوطن العربي ـ عالم المعرفة ـ الكويت كانون الثاني ١٩٨٠ ـ ص١٨٨ .

مسرحياتهم، ففي مرحلة القباني، ومنذ مسرحية (ناكر الجميل) التي ظهرت في دمشق عام ١٨٦٨ لا نشاهد تكرارا للعروض، والمسرح السوري سوف «يتخلى عن إعادة تقديم المسرحية الواحدة مرة بعد مرة إلا في حالات نادرة، وسبب ذلك توفر النصوص المسرحية»[١]. وعندما نعد النصوص المسرحية التي كتبها القباني وأخرجها بين عامي ١٨٦٨ و١٩٠٠ نكتشف أنها ٣٣ مسرحية بمعدل مسرحية كل سنة.

كان ذلك حاجة اجتماعية ثقافية، وقد عرف السوريون مختلف أنواع الترفيه التي تؤسس لثقافة يومية تنمو وتقدم شيئاً فنياً، ويروي فخري البارودي أنه كان للدمشقيين مجتمعات خاصة، شتاء في الدور، وصحوا في البساتين، وكانوا يسمون الدور التي يجتمعون فيها (قناق)، وهي كلمة تركية أصلها (قوناق) يعني الدار. أخذها الدمشقيون عن الأتراك واستعملوها للبراني، «أي لمحل اجتماع الرجال»[٢] وفي هذه الأمكنة كان هناك أنواع من الفنون الرائجة وألعاب التسلية يذكر منها : لعبة السلطة ولعبة المروحة، ويقول فخري البارودي: «من القناقات المشهورة قناق آل البكري، وكانوا ممثلين في شبان، ذوي أعمار متقاربة، هم رشدي أفندي وأنور أفندي ومدحت أفندي، وكلهم أولاد خليل أفندي البكري. كانوا مشهورين بالفتوة، ولهم ولع بالصيد والقنص ولعب الشطرنج وكش الحمام، ولم يكن قناقهم يخلو ليلة من الزوار..»[٣].

ولم ينفِ فخري البارودي امتلاك أسرته مثل هذه القناقات ، بل يؤكد أن سهرات والده كانت عامرة فيها كل مساء «وكانت السهرات تضم

---

(١) فرحان بلبل - المسرح السوري في مائة عام ..- ص٣٦٠ .

(٢) دعد الحكيم - أوراق ومذكرات فخري البارودي - القسم الأول ١٩٩٩ - ص١٢٣ .

(٣) دعد الحكيم ـ أوراق ومذكرات ـ المصدر السابق - ص١٢٥ .

أظرف الندماء المشهورين في دمشق كالشبؤون وعبده الحمامي وكزابر وغيرهم ممن خصهم الله بخفة الروح وسرعة النكتة..»[1] ومن يتابع مثل هذه التفاصيل يمكن أن يلمس حاجة المجتمع الدمشقي، والسوري بالتالي، إلى الترفيه والسهر والفن، ويمكن التعرف على أنماط كثيرة من الولادات الفنية المبكرة في الحياة اليومية للسوريين وبطبيعة الحال كان أهمها المسرح، الذي تعرفنا من خلال تاريخه على عشرات المسارح الصغيرة والمقاهي..

وفيما بعد نعرف جميعاً أن قيام النهضة المسرحية التي أعقبت إنشاء المسرح القومي في سورية عام ١٩٥٩ ما كانت لتأتي لولا الخلفية التي تراكمت عبر العقود التي سبقتها و«لولا جهود الفنانين الجادين، الذين كانوا يعملون في إطار النوادي والمدارس، والذين ضمنوا لسورية أن يقوم فيها مسرح جاد، إلى جوار العروض المسرحية التي كانت الفرق التجارية تقدمها أثناء حياة القباني»[2]، كذلك الأمر في الرواية والقصة والسينما، وحتى في الدراما التلفزيونية، فكل ذلك ما كان ليتطور ويقدم منتجه المميز لولا المحاولات المبكرة التي سبقته..

في المقابل، كان المجتمع السوري يمور بالصراعات السياسية والاقتصادية والاجتماعية وكان غنيا في صخب الحياة، منفتحا على إمكانية تقديم كل جديد يدخل إلى المجتمع، ففي عام ١٩٦٠ عندما شرع التلفزيون في شق الطريق أمام فنونه وسحره، كان هذا المجتمع يحمل على عاتقه مجموعة هموم دفعة واحدة تركتها الصراعات والتناقضات التي كانت تجري في حياة البلاد السياسية والاقتصادية والاجتماعية والثقافية:

---

(١) دعد الحكيم - أوراق ومذكرات – ص ١٣٥.

(٢) المسرح في الوطن العربي - مصدر سابق – ص ١٨٩.

**أولها:** هَمٌّ بناء المؤسسات والدولة في البلاد التي استقلت حديثاً، وهذا يعني البحث عن هوية سياسية اجتماعية واقتصادية تنتج أفكارها وثقافتها للمرحلة التالية في حياة البلاد، وقد وقع هنا تناقض كبير بين سياسي المرحلة الوطنية التي قادت الكفاح ضد الاستعمار، وسياسي وعسكري مرحلة الاستقلال الطامحين إلى الزعامة في الظروف الجديدة، وفي ذلك الوقت «بدا الجيش السوري لجيل الشباب الوطنيين الذين أيفعوا في السنوات الأخيرة من الحرب العالمية الثانية - إثر رحيل الفرنسيين في نيسان عام ١٩٤٦ رمزا للاستقلال وأعظم المؤسسات الوطنية قاطبة، فتقاطر الطلاب الثانويون على الانتساب إلى الكلية العسكرية في حمص»[1].

**وثانيها:** البحث عن استقرار الحكم بعد حدوث أول انقلاب عسكري في البلاد قاده حسني الزعيم « وكان انقلاب الزعيم **(١٩٤٩)** أول تدخل للجيش في السياسة في منطقة الشرق الأوسط، فأقام بذلك مثالاً لطالما احتذي فيما بعد»[2] ثم تتالت الانقلابات التي انتهت في نهاية الستينيات من القرن الماضي.

**وثالثها:** البحث عن حياة اقتصادية تدفع المجتمع السوري إلى تأمين سبل العيش الكريم والآمن في الريف والمدينة، وهنا تدخل على الخط السياسات الاقتصادية التي أضرت الصناعة والزراعة في سورية نتيجة التأميم وتنامي الفساد في المؤسسات المؤممة .. والأهم من كل ذلك كان ثمة متلازمتان تؤثران في المجتمع ذات حساسية خاصة هما القضية الفلسطينية والوحدة العربية والظلال التي نشأت عنهما على مدار نصف القرن التالي، فأثرت في المجتمع والسكان وحتى في الحياة الاقتصادية.

---

**(١)** باتريك سيل - الصراع على سورية - ص ٦٠ .

**(٢)** باتريك سيل - الصراع على سورية - ص ٧٠.

أما البيئة الاجتماعية، فكانت تخوض صراعاً مهماً بين مجتمع الانغلاق الذي تحصنت أفكاره خلف التراث الديني والاجتماعي المشوه بالصيغة التي خلفتها أربعمئة سنة من التعايش مع النظام العثماني الذي كان مسيطراً على المنطقة، وبين مجتمع الانفتاح الذي كان يسعى لتبني أفكار كانت تسمى وقتها «أفكاراً تحررية» تنهل من كل النظريات الحديثة في العالم فتتأثر بها وتعمل على نشرها.

وقد لامس الحراك الفني والثقافي ذلك منذ أيام أبي خليل القباني، الذي حورب بشدة على أرضية حالة الانغلاق، وراح الأطفال يركضون في الحارات ويرددون أغنية يمكن من خلالها معرفة الشكل الذي شُنت فيه الحرب على المسرح اعتماداً على المفاهيم الاجتماعية السائدة:

| | |
|---|---|
| **أبـــو خليـــل النـــشواتي** | **يـــا مزيـــف البنـــاتِ** |
| **إرجع لكارك أحسن لـك** | **إرجـع لكـار النـشواتي** |
| **أبـو خليـل ميـن قـال لـك** | **عالكوميـضا مـين دلـك** |
| **إرجع لكارك أحسن لـك** | **إرجـع لكـارك قبانـي** |
| **أبـــو خليـــل القبانـــي** | **يامرقص الصبيـــانِ** |
| **إرجع لكارك أحسن لـك** | **إرجـع لكـارك قبانـي**[1] |

ومع ذلك اشتغل المسرح بحيوية، وكان القباني وغيره يتنقلون من مكان إلى آخر يحاصرون هنا، فيذهبون إلى هناك، دون كلل أو ملل إلى أن تشكل التراث المسرحي الذي أسس فيما بعد لسمعته المعروفة في تجديدها.

في هذه الظروف كان على الفن السوري بمجموعه أن يشق طريقه بعد الاستقلال، وكان من الطبيعي أن تعيد سورية إنتاج ثقافتها وفنونها في

(١) فرحان بلبل - المسرح السوري في مائة عام...، ص ٣٣.

المرحلة التالية للاستعمار، لكن الواقع من حولها كان يفرز أحداثاً وصراعات كثيرة، وكان لهذه الأحداث والصراعات أهمية كبيرة في حياة السوريين الذين كافحوا بعناد من أجل استقلالهم عن فرنسا، ويلاحظ أهم الدارسين لهذا الموضوع أن سورية في تلك المرحلة كانت تقع في وسط التيارات المتعارضة من حولها، وأنها كانت مرآة للمصالح المتنافسة على المستوى الدولي « والحقيقة أن شؤون سورية الداخلية (في ذلك الوقت) تبدو وكأنها فاقدة المعنى تقريبا ما لم تعز إلى القرينة الأوسع، وهي جاراتها العربيات أولا، والقوى الأخرى ذات المصالح ثانيا. وليس من قبل الصدفة أن تعكس سورية في تركيبها السياسي منافسات جيرانها وخصوماتهم »[1].

كان هذا الشيء يفعل فعله مع الأزمات الكبرى، فيتذكر السوريون بعد استقلالهم مباشرة نكبة عام ١٩٤٨ وقيام إسرائيل على أنقاض جيوش ضعيفة، وأثر ذلك على المجتمع والدولة الذي أسفر عن الانقلابات العسكرية المُرة التي قطعت سيرورة الحياة السياسية والوطنية.. ويتذكرون تجربة الوحدة الفاشلة بين مصر وسورية التي أنشأت سجالاً ثقافياً راح ينمو سريعاً ويقدم نتاجه الثقافي والسياسي، إضافة إلى الصراع بين التيارات السياسية القديمة والجديدة، ومحاولات الاستئثار بالحكم.

لقد كانت نكبة فلسطين عام ١٩٤٨ درساً بليغاً لكل العرب، وكان لابد لهذه النكبة «أن تؤثر في جميع ماتلاها من سلوك وعدم ثقة بالقيم السابقة والعلاقات الدولية، وعلى حد سواء أيضا بالرجال الذين ألقيت عليهم تبعات النكبة ومسؤوليتها، لقد نجم عن هذه الحرب القصيرة المفجعة من المرارة أكثر مما أوجدته عقود من الاحتلال (..) شبه

---

(١) باتريك سيل - الصراع على سورية - ترجمة سمير عبدو، محمود فلاحة - دار طلاس - الطبعة السابعة ١٩٩٦ - ص ١٤.

الاستعماري، وكانت سورية الدولة العربية الأولى التي أمكن أن يلحظ فيها وقع المأساة»[1].

حدث الانقلاب الأول لحسني الزعيم في عام ١٩٤٩، وكان ذلك أول خطوة في دخول جيش عربي معترك الصراع على السلطة، وكان هذا الانقلاب فاتحة انقلابات أخرى، لم تحسمها حتى دولة الوحدة بين مصر وسورية عام ١٩٥٨ في توجهها للجوء إلى الشعب في اختيار الرئيس، ثم وقع الانفصال وعادت الصراعات بين مختلف التيارات لتأخذ طريق الانقلابات شكلا للحسم، إلى أن انتهت مثل هذه الحركات عام ١٩٧٠ إثر الحركة التي قام بها وزير الدفاع السوري آنذاك الفريق حافظ الأسد، وأسست لمرحلة طويلة من ضبط الأمور والإمساك بها بقوة وحزم.

وخلال ذلك كان المجتمع يعيد تشكيل نفسه، يوماً بعد يوم، فالفئات الاجتماعية التي كانت مهيمنة قبل الاستقلال وكانت تؤثر في اقتصاده وحركيته وتطوره وتحمل أفكارها ورؤاها للحياة الاجتماعية والسياسية والثقافية بل قدمت رجالات وطنيين وسياسيين ومثقفين بارزين إلى السجون والمشانق من أجل الوصول إلى دولة سورية المستقلة، إن هذه الفئات الاجتماعية ما لبثت أن واجهت مصيراً آخر غير ما كانت تتوقعه، فقد حيدتها الانقلابات والمستجدات التي جرت في البلاد وخاتمتها مع قيام دولة الوحدة وتنازل الرئيس شكري القوتلي عن الحكم للرئيس جمال عبد الناصر.

كذلك تعثرت قوى اجتماعية وسياسية كانت تطمح للعب دور ما في البلاد فاستُبعدت واستُبعد معها مفكروها ومثقفوها، وكان الكتاب والأدباء يواجهون سنةً بعد سنة ضياعاً سببه عدم الاستقرار السياسي وانتشار أفكار جديدة وجودية وماركسية وعبثية..

---

(١) باتريك سيل - الصراع على سورية - ص ١٦.

ومن الطبيعي وفق لهذا الواقع الذي تمور به الأحداث والمستجدات حقبة وراء حقبة، فتنهكه من طرف وتغني تجربته من طرف آخر، من الطبيعي أن ينتج الفن فيه صورة الواقع في أنماط خلاقة وإبداعية، وكان كتاب وفنانو سورية في الرواية والقصة والفن التشكيلي والمسرح وصولاً إلى الدراما التلفزيونية في وقت متأخر، يعرفون جيداً أن الصورة الفنية لهذا الواقع، في أي مرحلة «لن تكون تصويراً فوتوغرافياً سلبياً له، وإنما نشاطاً إيجابياً بناء، وهذا الأمر ليس وقفاً على الفن رغم أنه من صفاته . إن العمل الفني نشاط مبدع يقوم به الكاتب، وليس انعكاساً بسيطاً للواقع يمكن أن تقوم به المرآة الميتة»[1].

هذه الجولة المدرسية لعلاقة الفن بالواقع، وبالتالي علاقة كتابة النص الدرامي بالواقع، تهدف إلى الإشارة إلى أن كتاب وفناني الدراما التلفزيونية الذين أعقبوا تلك المرحلة، لم يقدموها بالصورة الميتة وإنما أنتجوا شخصيات وأحداثاً وواقعاً درامياً يليق بهذا الواقع وهذا المجتمع وغناه الدرامي، وذلك بعد أن تماهوا معه وتفاعلوا مع أفكاره وقواه، فكما يقال كانت الأعمال الجديدة «ثمرة العلاقة الوثيقة بين الكاتب والممارسة الاجتماعية »[2].

*   *   *

في العقد الأول الذي تلا عام ١٩٧٠ وضعت البلاد الخطوة الأولى في الاستقرار، ورغم أن المرحلة قطعتها حرب تشرين الأول عام ١٩٧٣ إلا أن جدول النصوص الدرامية التلفزيونية، الذي يوثق الإنتاج الدرامي لا يورد سوى عدة أعمال عن الحرب سنتوقف عندها، أما الواقع السياسي

(١) هوريست ريديكر - الانعكاس والفعل - تعريب الدكتور فؤاد مرعي - ص١٧.
(٢) هوريست ريديكر - الانعكاس والفعل - ص ٤٥ .

والتناحرات التي تمت وما نتج عنها فتغيب أو يتأخر الحديث عنها وتبقى آثارها، ونجد الكتاب يذهبون إلى التاريخ والكوميديا المضحكة وإلى الإيحاء والرمز، دون أي حاجة للبحث عن الأسباب.

وإذا كان لفن يحتاج إلى بيئة صحية شفافة لكي ينمو ويزدهر، فإن شدة القبضة الرقابية والدينية والاجتماعية كانت تفعل فعلها، فتدفع الفن إلى الهروب إلى التاريخ والإيحاء والمواربة والرمزية، لذلك نجد فقراً واضحاً في معالجة القضايا السياسية وهروباً عن تحديد أساس المشكلات التي تواجه البلاد، أي كان فن الدراما يحاول الابتعاد عن الواقع بوسائل فنية أخرى، هذا الهروب لم يكن ضاراً على كل حال، فقد أنتج دراما مقتبسة، ودراما تاريخية ودراما اجتماعية تلامس الواقع ولا تدخل في أعماقه.

ظهرتْ وجهات نظر قليلة حول هذه المسألة، فالدكتور فؤاد شربجي، وهو كاتب درامي، يعارض هذه النتيجة، فيرى أن هذا ظلم للنصوص الدرامية التي قدمها المخرجون على الشاشة، فمسلسل (أسعد الوراق) مثلاً دخل في أخطر موضوع يمكن أن يشعل حساسية الرقابة الاجتماعية وهو موضوع الخرافة والمعتقدات الشعبية الدينية الغيبية، كما يرى أن مسلسلات أخرى غاصت في عمق المشاكل الاجتماعية وفضحتها بجرأة كبيرة كمسلسل (دولاب) للكاتب أحمد قبلاوي [1].

ويرى بعض النقاد شيئاً من هذا القبيل، عندما يصرحون أن فن الدراما أنتج كوميديا ضاحكة ناقدة ما لبثت أن اقتحمت المحرمات السياسية «ونجد في مقالب غوار بداية كوميديا الاحتجاج الاجتماعي والتي تطورت لاحقاً لتطال الواقع السياسي، ولم يعد الشكل الكوميدي مستقلاً بذاته فحمل قضايا أخرى مما أثر على المشهدية، فالشكوى أو الاحتجاج

(١) د.فؤاد شربجي في حديث عن الدراما التلفزيونية في ١٣/٥/٢٠١٥ .

غدت مسألة كوميدية يبنى عليها الموقف وتأخذ شرعيتها عملياً من التراث الكوميدي للمجتمع ..»[1].

إننا ونحن ندقق في تفاصيل المشهد الواقعي الدرامي نعثر فعلاً على اهتمام كبير في البنى الاجتماعية وتغيراتها وشخصياتها، ولكن دون المساس بالأسباب الجوهرية وتحديداً السياسية إلا في وقت متأخر، ففي مسلسل **(**أولاد بلدي**)** يقدم لنا الكاتب أكرم شريم على طبق من فضة كل النماذج التي نبحث عنها، فإذا هي عينة اجتماعية واقعية من الشخصيات صاغتها الدراما لتقدمها للتحليل .

نتوقف بجدية أمام هذا الذي يعرضه النص، فنحن أمام «صحافي مدمن على الكحول هجر الكتابة للمسرح بعد **منع** مسرحية له . شاب يحلم بأن يبني **مستقبله** ويريد السفر **هرباً من خدمة العلم** . مدرس **يهاجر** إلى الخليج وهو يقاوم رغبة أبيه في تزويجه من ابنة عمه الأمية ثم الاستيلاء على مدخراتها . فتاة يحرمها شقيقها **المتزمت** من الحصول على شهادة الدراسة الاعدادية قبيل أشهر من موعد الامتحان.. وفتاة جامعية تعيش **قيم التحرر الاجتماعي في وسط يستغلها ويدفعها إلى الانتحار في النهاية** . معلم وكيل **يتحول** إلى أجير نجار بعد الاستغناء عن خدماته وابن عمه الذي يعاني من **تسلط أبيه** على كل شؤون حياته حتى بعد زواجه مما يؤدي به إلى **عجز جنسي** مؤقت..»[2].

هذا النوع من الشخصيات، وهذه الإشارات ضمن المهارة الواضحة في صياغتها داخل الحدث الدرامي، تدل على أن النصوص الدرامية كانت تطمح إلى التعبير عن معاناة المجتمع إضافة إلى طموحها في التغيير الذي كان غالبا ما يواجه بالعجز.

---

**(**١**)** مازن بلال، نجيب نصير - الدراما التلفزيونية السورية **(**قراءة في أدوات المشافهة**)** - دار الحصاد، ط١، ١٩٩٨ – ص ٨٧ .

**(**٢**)** علاء الدين كوكش - دراما التأسيس والتغيير - ص ١٢٣ .

في الجدول التالي، محاولة لتلمس طبيعة الأعمال الواقعية الأولى، وسريعاً يمكن اكتشاف حالة المواربة التي لجأت إليها الدراما للابتعاد عن جوهر ما عانته البلاد، فلم يظهر أي عمل يعكس الصراع على السلطة بالانقلابات العسكرية، ولم يظهر أي عمل ينتقد القبضة الفولاذية والأمنية على الحياة السياسية والثقافية، ونتيجة لهذا التردد والخوف اتجه «محمد الماغوط» المعروف بجرأته ونقده اللاذع اتجه إلى (حكايا الليل) للبحث عن هموم الناس، وذهب الآخرون كل بطريقته لكشف حالات التخلف الموجودة في البلاد التي تعود أسبابها لمرحلة أبعد بكثير من الحاضر، وحتى في مسلسل«أولاد بلدي» لأكرم شريم الذي اعتُبِر صرخة تمرد حادة النبرات[١] تغيب الأسباب، رغم أن النقد يكتشفها ببساطة «زمن التحولات الذي بدا قوياً معافًى في الستينات، لم يتح له الوقت الكافي كي ينضج اجتماعياً، وأن يتفاعل بقوة مع معطيات الحياة العربية، فسرعان ما تأثر بالثقافات الغربية والتيارات الايديولوجية السياسية، واتخذ معنى تصادميا شكل استفزازا للمجتمع التقليدي دون أن يخلق حالة حوار معه..»[٢]:

| اسم العمل | الكاتب | المخرج | سنة الإنتاج |
|---|---|---|---|
| حكايا الليل | محمد الماغوط | غسان جبري | ١٩٦٨ |
| مذكرات حرامي | حكمت محسن | علاء الدين كوكش | ١٩٦٩ |
| الجرح القديم | فوزي الدبعي | سليم موسى | ١٩٧١ |
| أولاد بلدي | أكرم شريم | علاء الدين كوكش | ١٩٧١ |
| زقاق المايلة | عدنان حبال | شكيب غنام | ١٩٧٢ |
| حكايا الناس | خالد حمدي | شكيب غنام | ١٩٧٣ |
| العطاش | أحمد قبلاوي | سليم صبري | ١٩٧٦ |
| الوسيط | لؤي عيادة | هيثم حقي | ١٩٧٨ |

(١) علاء الدين كوكش - دراما التأسيس - ص١٢٤.

(٢) علاء الدين كوكش - دراما التأسيس - ص١٢٤.

كان محمد الماغوط في (حكايا الليل)، وفوزي الدبعي في (الجرح القديم) وأكرم شريم في ( أولاد بلدي) مع غيرهم ممن كتبوا بواقعية روادا في عكس صورة الحياة دون أن يخترقوا الخطوط الحمراء للرقابة، وكذلك كان حكمت محسن وأكرم شريم وأحمد قبلاوي وعدنان حبال الذي اقتبس عمله عن مسرحية لمحمود دياب.

في هذه المرحلة وضعت الدراما التلفزيونية السورية لبناتها الأولى وشرعت بفرز كتّابها، إلا أن انعكاس صورة الواقع كانت تتحاشى الحديث عن الأسباب الحقيقية تلك الأسباب التي لم تظهر بشكل واضح إلا فيما بعد.

## ثالثاً- نماذج المرحلة الأولى :

### آ- (حكايا الليل) والكاتب محمد الماغوط :

سلسلة (حكايا الليل) التي أخرجها غسان جبري تتألف من اثنتي عشرة حلقة، كتبها الشاعر محمد الماغوط. تقوم فكرتها على حكايات منفصلة يربط بينها المكان والليل والحارة، ومن خلال هذه الروابط نتعرف على حال الناس وظروفهم ومفارقات حياتهم، ففي أواخر الستينيات اجتمع المخرج غسان جبري بالكاتب محمد الماغوط، ومع الماغوط ظهرت أول حلقه من (حكايا الليل)، وهي تقدم «عالماً حقيقياً مؤلفاً من عامل نظافة و حارس ليلي وأحداث تحمل نوعاً من الكوميديا المرة»[1].

والغريب، كما يقول المخرج غسان جبري، أن الماغوط «كان يرفض أن نكتب اسمه في مقدمة العمل وكان يقول لي: أنا شاعر...، وقبل كل

(١) المخرج غسان جبري للمؤلف في ٢ أيلول ٢٠١٧.

حلقة كنّا نتحاور طويلاً وأنا احترم جداً جداً حواره واستمر العمل بيننا وكانت الحلقة تكتب في أربعة أو خمسة أيام ثم تجري التدريبات. ويتم تصويرها في يوم واحد»[1].

في حلقات «حكايا الليل» يلتقي الحارس الليلي مع عامل التنظيفات (الزبال) عند مكان محدد من الحارة الشعبية يسمى في الحارات الشعبية (كولبة الحارس)، وفي كل مرة يفتح اللقاء الليلي بين هاتين الشخصيتين على حكاية من حكايات المجتمع وهمومه، ومن الطبيعي أن تفرد مساحة الهموم عينات المجتمع أمام الكاميرا، فإذا نحن أمام هموم الناس التي تختبئ وراء الجدران.

والفكرة في كل مرة تحمل بنية القصة ومن خلالها نتعرف إلى الشخصيات والصراع الدرامي التي تعيشه، فمرة يشعر صديقا الليل (الحارس والزبال) بحركة قريبة منهما وكأن هناك من يحفر في الطريق، ينهضان لمعرفة ما يجري، فيكتشفان أن هناك موظفاً يريد إقامة خيمة في وسط الشارع ليسكن بها محتجاً على عدم وجود بيوت للأجرة، فيُطيّبان خاطره ويدعوانه لشرب الشاي.

عندما يجلس الرجل ويطمئن إليهما يحكي قصته التي تجسدها المشاهد المتتالية المصورة في أمكنة أخرى عن معاناته في العمل وفي البيت ومع حماته، وما إن تنتهي حتى نعود إلى الحارس والزبال.

ومرة يصادفان رجلاً وزوجته مع طفل صغير يسألان عن بيت قريب لهما يسكن في الحارة، فيدلانهما عليه، فإذا هو مفتاح لحكاية جديدة من (حكايا الليل)، ومرة يصادفان بائع يانصيب، وهكذا.

---

(١) غسان جبري للمؤلف .. المصدر السابق .

يقوم بناء المشهد في مسلسل «حكايا الليل» رغم بساطته الظاهرية، على تقطيع في الزمان والمكان، وغالباً ما يمتد المشهد عدَّة دقائق بحيث لا يزيد عدد مشاهد الحلقة عن عشرة مشاهد، وقد بُنيت مشاهد حلقة أزمة السكن[1] على **(قفلة)** أو ختام للمشهد ينقله إلى المشهد التالي:

١. يذكر الموظف في نهاية المشهد اسم حلمي بك، فيتم الانتقال إلى مشهد آخر يجلس فيه حلمي بك وراء طاولة المكتب.

٢. يقول الحارس للموظف في محاولة لتهدئة خواطره: «حط رجليك بمي باردة»، فينتقل إلى مشهد آخر نرى فيه الموظف نفسه وقدماه في وعاء مليء بالماء وزوجته وهي تدلك قدميه من التعب، لنتعرف من خلال المشهد على معاناة جديدة مع حماته.

٣. ينتهي المشهد بعبارة: «بكرة الصبح في العمل»، فيتم القطع إلى مشهد جديد تظهر فيه ساعة في مكتب العمل تدل على وقت بدء الدوام الصباحي.

وتعتمد الحكاية على فكرة طرح الهموم وتنوعها واستعراضها وغرابتها أحياناً، من خلال السخرية أو المفارقة أو حتى التصعيد الدرامي، وهي الطريقة التي اتبعها الكاتب والشاعر محمد الماغوط في كتاباته الدرامية والصحفية[2]، فنجدها تحمل المفارقة والصراخ في وجه المجتمع والظلم أياً كان نوعه.

---

**(١)** مسلسل حكايا الليل - إخراج غسان جبري - الحلقة الأولى.

**(٢)** اتبع الكاتب والشاعر محمد الماغوط هذا النوع في كتاباته التي نشرها في مجلة المستقبل اللبنانية في سبعينيات وثمانينيات القرن الماضي تحت عنوان «أليس في بلاد العجائب»، وفي زواياه التي كتبها في صحيفة تشرين السورية إضافة إلى وجودها في كتاباته المسرحية التي شاركه فيها الفنان دريد لحام.

ويقول مخرج العمل غسان جبري إن الماغوط لم يكن مقتنعاً بالكتابة للتلفزيون، فهذا الشاعر اللامع الذي كان قد نشر بعض دواوينه التي حققت له حضوراً في الوسط الثقافي، كما أصدر في الفترة نفسها مسرحيته الأولى «العصفور الأحدب»، كان ينظر إلى التلفزيون باعتباره نشاطاً ترفيهياً واستهلاكياً، ولذلك لم يقبل أن يضع اسمه على الحلقات الأولى من المسلسل رغم أنه كان يخوض تجربة الكتابة التلفزيونية بدأب وجدية واحترام.

إن بساطة المعالجة، وسهولة وصولها إلى الناس كانت عاملاً في إنجاح دراما (حكايا الليل)، ونجاحها ليس مرتبطاً بجودة نص الماغوط وحسب «بل برؤيته الانتقادية وأسلوب تناوله للواقع المحلي، وطريقة تشريحه للمشكلات والظواهر الاجتماعية والتقاط المفارقات الكوميدية أو التراجيدية التي تصنع حالات التظاهر والنفاق، وتصوغ العلاقات الانتهازية البسيطة أو المعقدة التي يخون فيها الإنسان ذاته كما في حلقات: أكابر، يانصيب، مرحباً يا حلو. أو بحالات أخرى تكبل هذا الإنسان من الداخل بأمراض البيروقراطية وعبادة الروتين كما في نموذج الموظف الذي ينام على باب الدائرة بعد أن يحال على التقاعد في حلقة موت قاعد...»[1].

اعتمد الكاتب محمد الماغوط على شخصيات وأحداث بسيطة غير معقدة تتحرك وفق الظروف، فتحركها المعاناة، وذلك لكي لا يشوش المشاهد، لكنها في واقع الأمر شخصيات مؤثرة، «وهي الوسيلة الأولى غالباً لسرد القصة ونقل الأفكار وجذب انتباه المشاهد واهتمامه، لنتذكر جيداً أن الأحداث مهما عظم شأنها فهي تظل عارية من أية قيمة حقيقية إلا إذا تأثرت بها حيوات أناس نعرفهم ونهتم لأمرهم»[2].

---

(١) غسان جبري - دراما التأصيل الفني - ص ٣٧، ٣٨.

(٢) حسين حلمي المهندس - دراما الشاشة بين النظرية والتطبيق للسينما والتلفزيون - الجزء الأول - الهيئة المصرية العامة للكتاب - القاهرة ١٩٨٩، ص ١١٧.

في حلقة ورقة اليانصيب يأتي بائع أوراق اليانصيب ليلاً إلى الحارس الليلي ويطلب منه شراء آخر ورقة بحوزته، فيهم الحارس بشرائها طامعاً بالفوز بالجائزة، فيمنعه عامل التنظيفات ويطرد بائع اليانصيب.

يبقى الحارس وحيداً، فتخرج امرأة من الحارة تبحث عن زوجها صالح الذي لم يعد بعد، فيدعوها الحارس للجلوس وتحدثه عن حياتها التعيسة، ثم نجد أن زوجها صالح يصادف بائع اليانصيب فيشتري الورقة منه، وعندما يصل إلى البيت تحاول الزوجة الضغط عليه لإعادتها، فيرفض . تربح ورقة اليانصيب، فيجن الحارس لأنه لم يشتر الورقة.. وتتغير معاملة الحارة لصالح لأنه أصبح ثرياً، فيحيط به الانتهازيون ويتملقونه ويدعونه إلى العشاء والخمر.

يتم البناء الدرامي على وقائع ترتكز على المال الذي ستحققه ورقة اليانصيب، فإذا بالورقة نفسها تضيع لنرى صاحبها وقد جن يدور في الحارة ثملاً وهو يغني ..[1].

في حلقة أخرى، نتعرف إلى نوع من العلاقات الاجتماعية، تقدم «حكايا الليل» بطرائفه ومفاجآته، فهناك مغتربان (زوج وزوجته مع طفل صغير) يأتيان لتمضية الإجازة في دمشق، فيحلان ضيفين عند ابنة خالة الزوجة التي تدعوهما للبقاء عندها في البيت ..

يكتفي الكاتب الماغوط بكشف هذه المفارقة ليبني على أحداث تلك الليلة التي ينبغي فيها تقديم العشاء للضيوف إذ يضطر الزوج إلى الخروج ليلاً لشراء بعض الحاجيات، وقد أغلقت دكاكين الحارة، وكل ذلك يتم عبر الجسر / الشاهد دائماً، أي: ثنائية (الحارس والزبال)، فيتعرض هذا الزوج التعيس لنوع من النصب والاحتيال يقوم به لصان من

(١) حكايا الليل - ح٢.

لصوص الليل، ثم تلقي الشرطة القبض عليه بدلاً عنهما، بتهمة النصب والاحتيال[1].

وكما أشرنا، ولكي لا يُشوّش الكاتب مشاهديه، لم ينشغل الماغوط، بتعقيدات الشخصيات الدرامية التي قد يلجأ إليها الكتاب الآخرون، بل قدم شخصيات بسيطة قادرة على نقل الصور التي يريد تقديمها عبر تلك الحكايات، وفي تفاصيل المشهد التي يبني عليها الحلقة لم يكن بحاجة إلّا إلى رموز بسيطة ليدل على الغرفة أو الطريق أو المقهى أو المكتب.

**ب - «الجرح القديم» والكاتب فوزي الدبعي :**

يحمل المسلسل رسالة من نوع جديد، وهذه المرة من الريف وليس من المدينة، وإذا كان (الليل) يجمع الأسرار التي تحدث في حياة المدينة في «حكايا الليل» للكاتب محمد الماغوط، فإن (الدم) هو الذي يُحرّك أسرار الريف في المنطقة الجنوبية من سورية في مسلسل «الجرح القديم» للكاتب فوزي الدبعي.

و(الدم) هنا تعبير عن تقاليد (الثأر) و(الانتقام)، وهي تقاليد أراد الكاتب الدبعي كشفها عبر أحداث تحمل إيقاعاً مشوقاً وشخصيات ساخنة تمكنت من جذب المشاهد السوري وإشراكه في معاناة هذا الواقع الاجتماعي الذي يتحول فجأة من (البساطة) و(الطيبة) إلى (التحريض) و(الانتقام) لأن ثمة جرحاً قديماً تحمله (الحاجة أمونة / منى واصف) التي ظلت ورغم مرور السنين تنتظر ثأرها.

---

(١) حكايا الليل ح٦، وفكرة هذه الحلقة نعود ونتعرف إليها بطريقة جديدة في مسلسل «حكايا الليل والنهار» للكاتب محمد الماغوط، وقد كتب السيناريو له كل من كوليت بهنا وعماد ياسين.

جاء طرح موضوع الثأر في مسلسل (الجرح القديم) في وقته، إذْ كان المجتمع السوري في أثناء عرض المسلسل (مطلع السبعينيات) يخوض محاولاته الأولى للتقدم والتأسيس لمجتمع مدني فيعمل على محو الأمية وفتح المدارس وتعبيد الطرق ووصل الريف بالمدينة وتحقيق النقلة المجتمعية الضرورية نحو الأفضل، بل إن الكهرباء لم تكن قد وصلت الريف إلا ما ندر، ولم تكن المدارس قادرة على تلبية حاجة القرى التي تغطي مساحة الريف .. وعندما سُئلتْ منى واصف كيف مثلت أدواراً كهذه قالت:

«هذا بفضل المسرح الذي أعطاني القوة وعدم الخوف، لذلك كبرت دون خوف من هذه الأدوار، وجيلي في الوطن العربي من الممثلات كلهن تشبثن بأدوار أقل من أعمارهن بينما أنا أديت أدواراً أكبر من عمري بكثير لأنني لم أكن خائفة وكنت مؤهلة من خلال ذاتي، وكل عشر سنوات أقول هذه راحت عليّ، ولم تشكل لي هذه الأدوار أي عقدة فقد أدّيت دور الأم وأنا صغيرة وبعد أن أصبحت أماً حقيقية كان الأمر عادياً بالنسبة لي»[1].

أثار مسلسل «الجرح القديم» اهتماماً من نوع آخر يتعلق بالصدى الذي تتركه الدراما بين الناس، فظهرت احتجاجات على اللهجة الحورانية الموجودة فيه إلّا أن الدراما تمكنت من تمرير رسالته التي تدين منطق الثأر والانتقام.

وعلى صعيد الشخصيات بنى كاتب المسلسل سيرورة أحداثه الساخنة على مجموعة شخصيات تحتاج إلى مقدرة جيدة بالتمثيل إلى الدرجة التي كان بإمكان كل شخصية حمل المشهد بقوة وتحقيق نقلة في الإيقاع الدرامي، حتى في شخصية (أخو نزهة) الهزلية التي استخدمت، فأدت دوراً مهما على هذا الصعيد.

---

(١) منى واصف فنانة تعشقها جدران الأستوديو - ستار تامز ٢١/٤/٢٠٠٩.

### جـ - (الوسيط) والكاتب لؤي عيادة:

عام ١٩٧٨، ظهر نص مهم للكاتب لؤي عيادة، اسمه **(الوسيط)**، وهو **أقدم نص تمكَّنا من الحصول عليه**، ويتألف من تسع حلقات اشتغل عليه المخرج السينمائي هيثم حقي، فقدم بيئة من الصعب على الدراما الاقتراب منها، وهي تخطو خطوات البداية، لكن الكاتب، ومنذ الصفحة الأولى قدّم هذه البيئة مباشرة من خلال الإشارة إلى مكانها **(**نهر الفرات**)**، في **(**قرية فراتية بيوتها من طين وحجر**)**، وكأنه قرأ جيداً نصيحة لويس هيرمان بأنه **«**يجب عليك أن تقدم خلفية للمكان يمكن أن تدور فيها أحداث فكرتك**»**[١]، ولم يكتف بهذه الإشارات المباشرة في مطلع النص، وإنما وضع النص في جو البيئة الاجتماعية التي يريدها عبر مفردات اللهجة التي تستخدم في ذلك المكان:

**«**أنطيك **=** أعطيك، أحدرها ع الدير **=** اذهب بها ع الدير، شنينة **=** شراب من مصل اللبن، حجي العالم **=** حكي العالم، أُثْمك **=** فمك، جرش البرغل**...**إلخ**»**.

ومن المهم ملاحقة الآلية التي اعتمدها لؤي عيادة في كتابة نصّه الدرامي، لأن هذه الملاحقة ستكشف ثقة الكاتب بنفسه على صعيد الكتابة الدرامية، فبعد أن اطمئن إلى المكان المحدد في الجغرافية الديمغرافية السورية، راح يكشف طبيعة السكان وعلاقاتهم من خلال ثلاثة خطوط هي **:** الكاميرا وحوار الشخصيات والوقائع الدرامية المتتابعة في حلقات المسلسل التسع التي كتبها[٢]، فهو يرشد الكاميرا في السيناريو لكشف

---

**(١)** لويس هيرمان **-** الأسس العملية لكتابة السيناريو **-** ص٣١ **.**

**(٢)** يوجد في النص ٩ حلقات، فيما ذكر أرشيف التلفزيون أن عدد حلقات المسلسل ٨ حلقات **.**

ملامح البيئة التي ينتمي إليها نصه، فيقول: «في طرف الساحة يجلس عبد الرحمن على الأرض، مستنداً إلى حائط طيني، بينما اتكأ عبد الله على صخرة بجانبه وهو ممسك بأحد العيدان بيده يعبث به على الأرض. تتراجع الكاميرا فنرى في المستوى الأول حسن وهو يمسح حماره وكأنه سيارة، وفي هذه الأثناء نسمع زمور سيارة (بيك أب) يقفز عبد الله وينبه الجميع»[1].

وفي مشهد آخر يكشف الحالة المزرية لعيادة الأطباء في دير الزور في ذلك الوقت الذي تجري فيه الأحداث (مطلع الستينات من القرن العشرين):

**«تدور الكاميرا في صالون قذر يحوي عدداً كبيراً من المرضى النائمين على الأرض: أم تمسك طفلها وتبعد عنه الذباب بحركة متواصلة من يدها. مريض يأكل البطيخ بيده وبذورها تتناثر على الأرض.. تصل الكاميرا إلى لوحة غرفة الطبيب. تدخل الكاميرا إلى الغرفة حيث عمر مسجى على سرير المعاينة الجلدي وهو مربوط الذراع والرأس...**

**تنتقل الكاميرا إلى الحائط لنرى تسعير الدكتور بسعر المعاينة ١٠ ليرات سورية المكتوبة بشكل بدائي أقرب إلى دكاكين بيع الفجل ثم تنزل الكاميرا إلى طاولة الطبيب»[2].**

ومن الوصف الواضح والضروري لسوق الهال، نتفهم جيداً ما الذي يريده الكاتب من هذه الإشارات التي يضعها للإخراج لتصل من ثم إلى المشاهد:

---

(١) لؤي عيادة - سيناريو مسلسل الوسيط - إخراج هيثم حقي -الحلقة الأولى ص١.

(٢) لؤي عيادة - سيناريو مسلسل الوسيط ـ الحلقة الثانية ص٤.

**« لقطات متفرقة لسوق الهال . نرى أناساً ينزلون الخضار من السيارات وآخرون يقبّنون، وآخرون يكتبون بجانب القبان . مكاتب مزدحمة . سيارة محملة . تقف السيارة ويبدأ الحمّالون بتنزيل السحارات (...) :**

**ستوب كادر على على أحد الحمّالين وهو يُنزل السحارة .**

**ستوب كادر على القبان .**

**ستوب كادر على الكاتب .**

**ستوب كادر على يد تدفع مالاً.. »[1].**

وهو هنا يضع هذه الإشارات، في إطار رؤية مهمة للمشهد نتعرف فيها إلى مفهوم الاستغلال في السوق، وفيها يستخدم أصوات الأصدقاء الذين ذهبوا للتعرف إلى السوق، ومما يرد في المشهد :

**«صوت إبراهيم: البندورة تنباع بالسحارة.. تصور أنو السحارة يشتريها الجمبازي من الفلاح بحدود ثلاث ورقات لأنه يشتري المحصول مشايلة كله... بمجرد ماتنزل ع أرض سوق الهال تصير بسبعة.. تدري يا طلال شقد تنباع للمستهلك ؟**

**صوت طلال : شقد ؟**

**صوت إبراهيم : تنباع بخمسة عشر ورقة..»[2].**

في النص نتعرف إلى الشخصيات سريعاً، ورغم غرابة البيئة عنا، نجد أننا نتعرف إليها ببساطة، ونتوقع ردود أفعالها، ونتفهم موقفها أو جشعها أو

---

(١) لؤي عيادة ـ سيناريو مسلسل الوسيط ـ الحلقة الثالثة ـ ص٦ .

(٢) المصدر السابق - الحلقة نفسها - والمشهد نفسه .

ضعفها أو رغباتها.. وفي هذه الحالة نشعر بالتعاطف مع الشخصيات الخيرة والجميلة، وفي الوقت نفسه نسمع لوجهة نظر الشخصيات غير الخيرة.. وهنا يدخل الحوار ليلعب دوره الجميل في استكمال هذه المهمة وفي متابعة الحدث الدرامي المتوالد .. ففي القرية مجموعة بشرية من الناس لها طموحات مختلفة تعيش في واقع ريفي متخلف واقتصادي تسيطر فيه شريحة الوسطاء بين المنتجين الحقيقيين (الفلاحين) والسوق، فالواقع يفرض نفسه على الجميع، ولا بد في هذه الحالة من محاولة للتغيير، وهو هنا مفتاح الحبكة الدرامية الرئيسي التي ميزت هذا النص في تغطيته للواقع الاجتماعي على ضفاف نهر الفرات العظيم.

توالدت الشخصيات بسلاسة: (بدر الدين) هو الوسيط الذي يجمع البضائع من الفلاحين ويبيعها في الدير بأرباح عالية . يتزوج من فتاة جميلة صغيرة (مليحة) بعد أن يغري أباها بالمال . هذه الفتاة كانت تحب (عبد الله) الذي يعمل عنده.

(طلال) قريب بدر الدين الذي يعود من دير الزور للسعي لتأسيس جمعية يقع في حب (سلمى) شقيقة عبد الله، فيحكي لها أنه سيواجه بدر الدين لتخبر أخاها عبد الله بنية القرية على إنشاء الجمعية ..

وبعد أن يكتشف (بدر الدين) علاقة (عبد الله) مع زوجته يطرده بعد تهديده بالقتل، ونلاحظ هنا كيف تتحرك الشخصيات على الورق دون توصيف بعفوية التكوين الداخلي لها، فما الذي سيفعله عبد الله مع بدر الدين؟!

سؤال مهم . نحاول أن نقرأ الإجابة عنه في المشهد الثامن والعشرين من الحلقة الرابعة، وهو المشهد الأخير، إذ يتجه عبد الله إلى بيت معلمه بدر الدين، فيهجم بدر الدين على الباب الذي فتحته مليحة ويبعد زوجته بقوة

وهو يردد : « ولك يا وقح .. صحيح أنك ما تستحي» وعبد الله يقول بخوف : «يا معلمي .. يا معلمي» .

وهنا لنقرأ هذا المقطع من المشهد الأول من الحلقة الخامسة، لنرى ما الذي يحصل، وكيف تتحرك اثنتان من الشخصيات دون دفع مباشر من الكاتب :

**المشهد الأول**[1] **منزل بدر الدين** **نهاري / داخلي**

| | | |
|---|---|---|
| يهجم بدر الدين على الباب ويبعد زوجته بقوة ويدفعها إلى الداخل وهو يشهر مسدسه | | |
| | بدر الدين | يا كلب يا ابن الكلب صحيح أنك ما تستحي.. |
| يمسك عبد الله يد بدر الدين | عبد الله | يا معلمي .. يا معلمي .. طول بالك يا معلمي.. |
| | بدر الدين | بعد عني .. والله لأحسب ألله ما خلقك |
| | عبد الله | يا معلمي خليني أحكي ..آني جاي مشانك مو مشان .. |
| يبعد بدر الدين عبد الله عنه مقاطعا ويقرب مسدسه بصورة يبدو فيها أنه لا يريد سوى التهديد | بدر الدين | الله لا يرحم قاتل نفسه .. جاي لهون ولسه مبارح .. |
| | عبد الله | كلمة واحدة .. |
| | بدر الدين | ولا كلمة |
| يمسكه عبد الله مرة أخرى من يده ويتحدث مسرعاً | عبد الله | طلال الدهام وأبو صالح جمعهم الفلاحين وقام يوزونهم عليك .. |
| يهز بدر الدين يده ومسدسه لكنه لا يدفع عبد الله عنه | بدر الدين | شكون قلت ؟ |

---

(١) نص مسلسل «الوسيط»- الحلقة الخامسة ص١و٢.

| | عبد الله | وأني دافعت عنك.. |
|---|---|---|
| يبدأ بدر الدين بالفهم ويبعد مسدسه | بدر الدين | طلال وأبو صالح ؟ حكي زين يول |
| يتنفس عبد الله الصعداء ويترك يد بدر الدين الذي يترك يده حاملة المسدس الى جانبه ويستمع باهتمام إلى حديث عبد الله | عبد الله | ليش أنت خليتني احكي ..يريدون يعملون جمعية ومادري شكون والمية ماشية من جواك وأنت ما تدري .. بس والله العظيم أنا دافعت عنك .. |
| يهدأ بدر الدين قليلا | بدر الدين | احكيلي تشو ... شوي شوي .. فهمني من الأول .. |

في نص مسلسل «الوسيط» للكاتب لؤي عيادة نرى كل شخصية تقدم نفسها وسلوكها وتدافع عن هذا السلوك دون أي نوع من القسر يمارسه الكاتب، وعندما تعجز شخصية ما عن إقناع المشاهد بسلوكها يشكل المشاهد موقفه السلبي منه. نجد كل شخصية في سياق محدد من الأحداث فنسمعها ونرقبها فنفهمها، دون أي إقحام لصفات تدلنا على طباعها، «فليس دائماً يغطي السواد كل شخص شرير. وليست صورة الشاب الطيب دائماً بيضاء تماماً، فهناك تدرجات رمادية تخرج من اللون الأبيض ومن اللون الأسود . وأهم من ذلك يجب أن تكون هناك معقولية وعاطفة ذكريات بعيدة من اللا شعور غالباً وراء كل أفعال شخصيات» الكاتب[1].

وبعد أن نراكم معرفتنا بالشخصيات نلاحظ أن النص الذي نقرأه يتجه بنا إلى صورة من صور الصراع الاجتماعي والآلية المثلى للتعامل مع الاستغلال، أي: (المواجهة!) وهي الرسالة التي يهدف إليها النص، وحققها الإخراج بسلاسة!

---

(١) لويس هيرمان - الأسس العملية لكتابة السيناريو - ص ٣٨ .

## رابعاً- الواقع السوري والدراما التلفزيونية (المرحلة الثانية):

كان عقدا الستينيات والسبعينيات من القرن الماضي محطة انطلاق رئيسية لقطار الدراما التلفزيونية السورية إذا جاز التعبير، وكانت انطلاقة القطار سريعة لأن العقدين التاليين تجاوزا مرحلة التأسيس، وبلورا فن الدراما التلفزيونية كصناعة سورية مميزة تستحق الوقوف عندها لأنها تعتمد على الثقافة والفن والمسؤولية في آنٍ واحد.

استفادت الدراما من حرب تشرين الأول - أكتوبر عام ١٩٧٣، وقد أنجزت هذه الحرب علاقات عربية جيدة أقل ما يقال فيها إنها هيأت للنهوض الاقتصادي الذي شق طريقه في البلاد مع تدفق الأموال العربية مع الدعم العربي الواضح الذي قدم لسورية.

ومع ذلك تسارعت الأحداث سريعاً فنشأ في النصف الثاني من السبعينيات خلاف في التعاطي مع منجزات الحرب بين الحليفين فيها (مصر وسورية) وذهب الرئيس الراحل أنور السادات في مشروع الصلح مع (إسرائيل) (اتفاقيات كامب ديفيد) الذي قاطعه العرب جميعاً، ثم اشتعل الصراع الداخلي مع الإخوان المسلمين الذي كان بمنزلة ضغط على سورية للاتجاه في الطريق نفسه.

وخلال هذين العقدين شهدت الحياة الاقتصادية والاجتماعية في سورية تغييرات ملحوظة، فقد ظهرت شرائح اجتماعية جديدة، أنتجتها الوساطات بين موظفي أجهزة الحكومة والشركات الموردة لسورية، والتي كانت تقدم نسباً محددة من الربح إلى المسؤولين الذين يوقعون العقود معها، وحاولت بعض القرارات كبح جماح هذه الظاهرة لكن الانشغال السياسي بتداعيات الصراع مع (إسرائيل) وبروز خط سياسي فلسطيني ميال لحسم الصراع مع (إسرائيل) بالاتفاقات جعل القيادة السورية تنشغل عن الوضع

الداخلي وتحسينه بمكاسرات سياسية مع قيادة منظمة التحرير الفلسطينية التي ما لبثت أن حذت حذو مصر ووقعت اتفاقات أوسلو.

ظلت حرب تشرين الأول ١٩٧٣ المحطة الأبرز التي انعكست في الدراما السورية، فظهرت صور فنية مهمة لوقائع الحرب في العديد من الأعمال التلفزيونية، وكان بعضها مؤثراً، ومع ذلك لم تراكم الدراما إنتاجاً ضخماً على هذا الصعيد، ففي جدول الإنتاج الدرامي لتلك الفترة ننتقي هذه الأعمال:

| اسم العمل | الكاتب | المخرج | سنة الإنتاج |
|---|---|---|---|
| عواء الذئب | خالد حمدي الأيوبي | شكيب غنام | ١٩٧٤ |
| العريس | خالد حمدي الأيوبي | شكيب غنام | ١٩٧٥ |
| حكاية من تشرين | عدنان حبال | هاني الروماني | ١٩٧٩ |
| الولادة الجديدة | إلياس إبراهيم | غسان باخوس | ١٩٨٤ |

في الفيلم التلفزيوني «عواء الذئب» يقف النص الدرامي السوري عند محطة مهمة تتعلق بتوثيق الحدث الواقعي بالدراما التلفزيونية، فالنص يتحدث «عن (أبو عمر)، المهرب الذي يقتل شرطياً والهارب من العدالة والمحكوم بالإعدام، لكنه أثناء حرب تشرين يتمكن من الإمساك بطيار (إسرائيلي) سقطت طائرته بالقرب من مكان اختبائه عن أعين الشرطة بعد تعرضها لصاروخ من سلاح الطيران السوري، فيحاول إغراءه بالمال ليساعده على الهرب، لكنه يرفض ويذهب به إلى الشرطة ليسلمه ويسلم نفسه في آن واحد...»[١].

---

(١) سامر محمد إسماعيل - في مقال منشور في صحيفة تشرين تاريخ ٦/١٠/٢٠١٣.

تم توثيق المعطيات الواقعية المتعلقة بهذه القصة، من خلال الفيلم الوثائقي «من قصص الحرب»[1]، فأبو عمر الذي ظهر في تمثيلية عواء الذئب هو بالفعل مواطن سوري من بلدة (رنكوس) في القلمون السوري اسمه (أبو محمود البيطار)، تطلبه العدالة لجرمين: التهريب وقيامه بقتل أحد رجال الجمارك، وهو محكوم غيابياً بالإعدام، وقد ظهرت هذه الوقائع في التمثيلية، حيث تسقط طائرتان إسرائيليتان في معركة مع الطيران السوري فوق سماء دمشق، ويهبط طياراهما في الجبال واحد بالقرب من (رنكوس) والآخر بالقرب من (عسال الورد)[2] وينال أبو محمود البيطار عفواً من رئيس الجمهورية نتيجة تسليم نفسه مع الطيار الإسرائيلي تحاشياً لفراره.

ويقول الناقد سامر محمد إسماعيل إن فيلم «عواء الذئب» عرضَ لمقاطعَ من إذاعة دمشق تبثّ أخباراً عن سقوطٍ مدوٍّ للطائرات الإسرائيلية؛ وتدمير عشرات الدبابات على يد سلاحي الجو والبر السوريين؛ معشقاً ذلك بأغنية السيدة فيروز «خبطة قدمكن ع الأرض هدارة»[3] لتكون هذه الأغنية بمنزلة كابوس على شخصية الطيار الإسرائيلي الذي يصرخ: «أوقف هذه

---

(1) من قصص الحرب «تمثيلية عواء الذئب نموذجاً»- إعداد وإخراج مؤلف هذا الكتاب عماد نداف.

(2) وثّق الفيلم الوثائقي من قصص الحرب ما يتعلق بالحادثة على لسان الشاهد المحامي محمد عوض من سكان عسال الورد الذي يحتفظ بساعة الطيار الإسرائيلي ومسدسه.

(3) بعض المصادر تكتب (خبطة)، وبعضها (خطّت)، وقد دقق الفنان دريد لحام ذلك نقلاً عن الفنان منصور الرحباني في إحدى المقابلات التلفزيونية مع قناة تلاقي إن الصحيح هو (خطّت)..

الإذاعة، أريد أن أستمع لإذاعة إسرائيل» ليجيبه «بو عمر» ضاحكاً: «إسرائيل ما بتطلع بهادا الراديو» لتنتهي الحكاية بسوق «بو عمر» لـ«موسى» وتسليمه لمخفر القرية بعد أن يرفض هذا الرجل السوري كل الإغراءات والمبالغ المالية التي يعرضها الطيار الإسرائيلي عليه مقابل إطلاق سراحه وإيصاله إلى الحدود.

« كانت لجملة الفنان الكبير صلاح قصاص:

- ألف حبل مشنقة ولا يقولوا بو عمر خاين يا خديجة.

صدى سيتردد كنشيد لتصبح هذه الجملة بمنزلة صرخة دلّلت على تماسك المجتمع السوري بأكمله أيام الحرب؛ مبيناً قدرته على مواجهة عدوه بعد نكسات ونكبات متتالية»[1].

عند نجاح الفيلم التلفزيوني (عواء الذئب) تكررت المحاولات للكتابة عن الحرب فأنتج التلفزيون تمثيلية «العريس» للكاتب نفسه خالد حمدي الأيوبي وهي ترصد قيمة الشهادة العليا واعتبارها عرساً وطنياً تعكس روح التضحية ثم جاءت بعد سنوات تمثيلية «حكاية من تشرين» التي كتبها عدنان حبال فاختلفت شكلاً ولكنها تشابهت مع سابقتها مضموناً، حيث وثقت قصصاً ميدانية من أرض المعركة في مزج مترابط بين مشاهد الدراما وواقعية الشريط الوثائقي.

أما تمثيلية «الولادة الجديدة»، التي كتبها إلياس إبراهيم وأخرجها غسان باخوس فقد لفتت الانتباه إلى كاتبها ونقلته إلى صلب الإنتاج التلفزيوني ثم إلى إدارته بعد أن كان ضابطاً متقاعداً عاصر حرب تشرين،

---

(١) سامر محمد إسماعيل - حرب تشرين كما وثقتها الدراما والسينما - تشرين بتاريخ ٦/١٠/٢٠١٣.

فإذا هو يُعيّن مديراً للإنتاج الدرامي في التلفزيون العربي السوري، فقد توقفت التمثيلية المذكورة عند «عمق العلاقات الاجتماعية بين السوريين ووقوفهم إلى جانب بعضهم بعضاً ونسيانهم لكل الخلافات؛ مع رصد معارك حقيقية ضارية بين الجيش العربي السوري وقوات الاحتلال الإسرائيلي؛ موثقاً بذلك لذاكرة بصرية لافتة في تعاطيها مع الحرب»[1] والولادة الجديدة فيلم تلفزيوني من ساعتين أنتج وعرض عام ١٩٨٣، ويحكي الفيلم عن صراع بين عائلتين في قرية سورية واحدة، «حيث يلتقي جنديان من هاتين العائلتين في الحرب في إحدى الوحدات العسكرية المقاتلة، ثم يجدان نفسيهما في قلب معركة واحدة بمواجهة عدو واحد.. ومن خلال هذه المواجهة ولد وعي جديد لدى كل جندي، لا يلبث أن ينتقل إلى كل أسرة من الأسرتين المتخاصمتين، ومن ثم إلى جميع سكان القرية فيرتقي الشعور الوطني متقدما على أية خلافات عائلية أو عشائرية»[2].

حاز هذا العمل بمضمونه الفكري وإخراجه على إعجاب المشاهدين، وعلى رضا المسؤولين في الإعلام والثقافة فقال عنه «مدير الإنتاج في حينه نأمل أن يكون هذا العمل ولادة جديدة للدراما السورية، وقال الدكتور علي سليمان معاون وزير الثقافة في حينه: هي لغة بصرية وفكرية جديدة نراها على شاشة التلفزيون السوري. وأطراها الروائي السوداني الطيب صالح رئيس لجنة التحكيم قائلاً إنها تستحق جائزة أفضل نص في مهرجان تونس عام ١٩٨٤ حيث نالت فيه جائزة تقديرية»[3].

(١) المصدر السابق - للناقد سامر محمد إسماعيل.

(٢) المصدر السابق - الناقد سامر محمد إسماعيل.

(٣) إلياس إبراهيم - أجوبة عن أسئلة المؤلف بتاريخ ١٨/ ١٠/ ٢٠١٥.

كانت تمثيلية «الولادة الجديدة» بمنزلة عربة درامية أخذت كاتبها إلياس إبراهبم من الكتابة الإذاعية إلى الكتابة التلفزيونية ونقل من الإذاعة إلى التلفزيون حيث تم تكليفه بإدارة مديرية الإنتاج من العام ١٩٩٠ وحتى نهاية العام ٢٠٠٢[١].

إن تمثيلية «الولادة الجديدة» وهي تسعى لتقديم صورة مستقبلية جميلة عن المجتمع السوري أنتجتها الحرب الوطنية، إلا أن الواقع ما لبث أن هزها بقسوة، ففي هذه الفترة التي نتحدث عنها، أي في أواخر السبعينيات وأوائل الثمانينيات من القرن الماضي، احتدام الصراع بين الدولة وبين الإخوان المسلمين، وانشغلت البنى السياسية والاجتماعية بحريق هذا الصراع الذي كان دموياً وفجاً وترك آثاراً كبيرة على بنية المجتمع السوري، وبدت الرموز التي اشتغل عليها الكُتّاب الدراميون ضائعة تبحث عن أجوبة جديدة.

إضافة إلى ذلك كانت البحبوحة الاقتصادية التي شهدتها البلاد نتيجة انتشار المشاريع واشتغال رؤوس أموال عربية كانت فرصة لانتشار أنواع كثيرة من الفساد أظهرت المجتمع السوري في غير الرداء الذي ارتداه خلال الحرب، ومع ذلك كان المثقفون والكتّاب والسياسيون يدعون سراً وعلانية إلى انفتاح سياسي وثقافي أكبر ومحاسبة أشدّ للشرائح الطفيلية والفاسدة الجديدة التي راحت تنهش المجتمع.

أمام هذا الواقع، وجد الكُتّاب أن من الضروري الذهاب أبعد في مسألة استغراقهم في بقية القضايا التي تضعها الحياة في مواجهتهم، فقد وجدوا أنفسهم مع الفنانين والدراميين، مضطرين إلى نقل تصوراتهم الصريحة عن التغييرات التي يحتاجها المجتمع، وخاصة أنهم نالوا هامشاً

---

(١) له كثير من الأعمال منها : العروس - أمنيات صغيرة – الجسر – الأرجوحة، وحازت أعماله على الكثير من الجوائز في المهرجانات العربية والدولية.

مهماً من الحرية السياسية والفكرية مكنهم من رفع الصوت ومن الكتابة بجرأة في الأدب والدراما في محاولة كشف الواقع الذي يعيشه السوريون[1]..

لم تنته حقبة السبعينيات وتدخل حقبة الثمانينيات حتى لجأ أصحاب القرار السياسي إلى فتح الحوار مع المثقفين واستقبال الفنانين والإصغاء إلى صوتهم ومحاولة تحقيق الأهداف التي يطمحون إليها، وقد ساعد ذلك الكتاب على محاكاة الواقع بأعمال استخدمت مجموعة إسقاطات سياسية واجتماعية، وأشعرت البنى السياسية والاجتماعية بأهمية فن الدراما التلفزيونية ودورها في كشف خفايا الواقع، والبوح بما لم تستطع الصحافة والفنون الأخرى الحديث عنه، وفي هذه الفترة ظهرت أعمال واقعية كثيرة ومهمة تعكس تلك المرحلة، نسجل منها:

| اسم العمل | الكاتب | المخرج | سنة الإنتاج |
|---|---|---|---|
| تجارب عائلية | أكرم شريم | علاء الدين كوكش | ١٩٨٠ |
| الدروب الضيقة | هاني الراهب | محمد فردوس أتاسي | ١٩٨١ |
| الجذور الدافئة | زهير أمير براق | سليم موسى | ١٩٨١ |
| أم سعد | د. فؤاد شربجي | أنيسة عساف | ١٩٨١ |
| الهراس | عبد النبي حجازي | علاء الدين كوكش | ١٩٨١ |
| المجنون طليقاً | عبد العزيز هلال | علاء الدين كوكش | ١٩٨٤ |
| الأجنحة | عبد العزيز هلال | شكيب غنام | ١٩٨٤ |
| وردة الصباح | عادل أبو شنب | لطفي لطفي | ١٩٨٤ |
| أبو الخيل | عدنان حبال | هاني الروماني | ١٩٨٤ |
| الطبيبة | زهير أمير براق | محمد فردوس أتاسي | ١٩٨٥ |
| تراب الزريعة وهواها | د. فؤاد شربجي | محمد الشليان | ١٩٨٥ |

(١) جرت في عام ١٩٧٩ حوارات مهمة بين السلطة السياسية والمثقفين عبّر فيها هؤلاء عن مطالبهم الضرورية على صعيد الحريات العامة وتجسيد روح الوطنية بين السوريين ..

| نساء بلا أجنحة | مأمون البني | مأمون البني | ١٩٨٥ |
|---|---|---|---|
| الدروب القصيرة | دياب عيد | هاني الروماني | ١٩٨٦ |
| حصاد السنين | زهير أمير براق | علاء الدين كوكش | ١٩٨٦ |
| رجال وضباب | رضوان عقيلي | جميل ولاية | ١٩٨٦ |
| دموع الملائكة | محمود دياب | غسان جبري | ١٩٨٦ |
| الهجرة إلى الوطن | عبد العزيز هلال | شكيب غنام | ١٩٨٧ |
| أمنيات صغيرة | الياس ابراهيم | هاني الروماني | ١٩٨٠ |
| الغريب | فؤاد شربجي | محمد الشليان | ١٩٨٨ |
| الاعتراف | إلياس إبراهيم | هاني الروماني | ١٩٨٩ |

عندما نقرأ نص **(**تجارب عائلية**)** الذي كتبه أكرم شريم، أو نشاهده على الشاشة، نكتشف أن الكاتب يجري عملية استبدال رمزي للمجتمع بالعائلة، وهي لعبة درامية جميلة لم تكن الرقابة تمنعها، وإن كانت تتعامل معها بحذر، وخاصة أنها تتجه لتأخذ أبعاداً سياسية تتعلق بظروف البلاد، فقد حاول الكاتب تقديم العائلة على أنها **(**نموذج المجتمع الذي نعيش فيه**)** فماذا رأى فيها؟**!**

رأى الكاتب أكرم شريم تطلعات لتغيير نمط العلاقات بين أطرافها **:** فهو **«**يطرح مسألة الديمقراطية في العلاقات الأسرية، من خلال نموذج عائلة اتفقت على تسليم زمام أمورها لفرد من أفرادها ليقودها مدة أسبوع واحد **..** وتقتضي شروط اللعبة أن يمتثل جميع أفراد الأسرة لأوامر رب الأسرة الجديد ونواهيه **..** وهكذا يبدؤون بتطبيق التجربة بالتسلسل بدءاً من الابن الأكبر فالأصغر مرورا بالأم والجدة لنرى أن كل فرد يسير العائلة بحكم صراعاته وانتماءاته**..** لكن اللعبة الدرامية لا تقف عند هذا الحد، فهي تعطي للأب الفرصة في النهاية لكي يتعرف على أسرته ويكتشفها بشكل حقيقي، مثلما يعطي الفرصة لكل فرد من هؤلاء لكي يتعرف على نفسه وأفكاره أيضا وربما يعيد النظر فيها**...»**[1]**.**

**(**١**)** علاء الدين كوكش **-** دراما لتأسيس والتغيير **-** ص ٣٣، ٠٣٤

إن وقوف المخرج علاء الدين كوكش وراء فكرة (تجارب عائلية) يضطرنا إلى الإشارة إلى همومه السياسية والثقافية، فتاريخه معروف على هذا الصعيد وخاصة على صعيد المسرح الذي أخرج له مسرحية شهيرة لسعد الله ونوس هي مسرحية: (حفلة سمر من أجل ٥ حزيران).

لقد سعى علاء الدين كوكش إلى تفعيل هذا النوع من الكتابات وتبنيها، لأنَّ «تشابك الهمّ السياسي والاجتماعي وتأثر كلا الهمّين ببعضهما في إطار التنوير الاجتماعي المأمول، شغل بال المخرج علاء الدين كوكش على الدوام ولعله في هذه الفترة كان مولعاً بقراءة الهزائم والانتكاسات باعتبارها وسيلة لفهم ماجرى في الأمس وما يجري اليوم»[١].

ومن البديهي أن تترابط الهموم الاجتماعية مع الهموم السياسية وتحرض المثقفين والكتاب والفنانين على تقديم ما يليق بهذه الهموم، ولأن علاء الدين كوكش كان مشغولا بهذه الهموم وعلاقتها بالواقع السياسي، فإنه استمر في تقديم أعمال اجتماعية ذكر بعضها في الجدول السابق، «فقدم مسلسل (الهراس) الذي أنتجه التلفزيون العربي السوري عام ١٩٨١ عن نص لعبد النبي حجازي، نقداً لواقع العلاقات الاجتماعية في الريف ومظاهر التخلف في مواجهة أفكار العصر، وفي مسلسل (المجنون طليقاً) عام ١٩٨٢ للكاتب عبد العزيز هلال انتقد الواقع الصحي السائد في الريف السوري وصور الصراع بين منطق الدجل والشعوذة في مواجهة منطق العلم والطب الحديث ناهيك عن مسلسلات اجتماعية أخرى[٢]...»[٣].

(١) علاء الدين كوكش - دراما التأسيس - ص ٤٠ .

(٢) هناك مسلسلات لم تذكر في جدول الإنتاج الدرامي السوري من بينها حب وإسمنت لأكرم شريم وحارة الملح لعادل أبو شنب، وحصاد السنين للدكتور زهير أمير براق.

(٣) علاء الدين كوكش- دراما التأسيس - ص ٣٤.

هذه المحاولات لمحاكاة الواقع في جوانبه السياسية والاجتماعية والاقتصادية للمخرج علاء الدين كوكش، لم تكن منفردة مع وضوح المعالم والدلالات والرؤية التي تهدف إليها وكأنها مشروع سياسي بلور شكله الرمزي في (يوميات عائلية)، فقد أنتج التلفزيون نصاً مهماً للكاتب الدرامي عادل أبو شنب اسمه (وردة الصباح) وقام بإخراجه لطفي لطفي عام ١٩٨٤، وهو عبارة عن رواية للكاتب نفسه تتحدث عن فترة قديمة من حياة السوريين تعود إلى أواسط الأربعينيات في القرن الماضي، ولكنها تثير سخط القارئ والمشاهد وهو يتعرف إلى البعد الإنساني فيها عندما يجري استغلال القادمين من الريف في المدينة !

ترسم الرواية، التي اشتغل على السيناريو فيها المخرج نفسه متشاركاً مع الكاتب في التحويل إلى مسلسل، ترسم شخصيتين، هما وجهان لعملة واحدة : رجل طيب والآخر شرير تقوم على أعمالهما وحياتهما الحلقات الخمس من (وردة الصباح)، ويقول المخرج لطفي لطفي عن هذا العمل : «كان عادل أبو شنب غير راض عن المسلسل مقارنة بما أراده في روايته، إلى الدرجة التي قال فيها: هذا لستُ أنا، وهذه ليست روايتي. لكن ندوة أقيمت في مكتبة الأسد بدمشق حول الأعمال الروائية، تم فيها عرض مقاطع من المسلسل ومناقشتها، دفعته إلى تغيير رأيه فاندهش هو وزوجته من العمل الذي بنيناه عن الرواية»[1].

في عام ١٩٨٨ ظهرت ثلاثية (الغريب) التي كتبها الدكتور فؤاد شربجي، وأخرجها محمد الشليان، وفيها إسقاطات تُقرأ على أكثر من مستوى، وأهم هذه المستويات هي هيمنة شريحة أو طبقة اجتماعية تعمل

---

(١) لطفي لطفي - حوار حول الموضوع بتاريخ ٢٠/ ١٠/ ٢٠١٥ .

على محو التاريخ وتسجيل تاريخها هي، وهنا تبدو مسألة صراعات «البرجوازية الصغيرة على السلطة واضحة ومحاولتها إبعاد أي دور للبرجوازية الوطنية التي شاركت بالكفاح من أجل الاستقلال» وهي واحدة من القراءات الممكنة لثلاثية الغريب.

إن مضمون هذه الثلاثية يعكس صورة من صور الهموم السياسية والاجتماعية، وتروي في مضمونها قصة شاب يخطب فتاة وحيدة لأبيها وهو أستاذ التاريخ ينتمي إلى بيت عريق: الأب يسكن مع البنت. الشاب عنده نفوذ. ولكنه ريفي يبدأ السيطرة على البنت ويجبر أهلها على تغيير عادات البيت فهو يستعرض قوته بشكل دائم.. ويقوم الزوج بمحو العبارات المكتوبة على الجدران وتشكل ذاكرة هذا البيت.

كذلك كتب الدكتور فؤاد شربجي في عام ١٩٨١ تمثيلية درامية بعنوان (أم سعد) تناول فيها الهموم الاجتماعية من جهة التعامل مع نموذج تضحيات أم يحتاج ابنها إلى (كِلية)، وإذا كان الكاتب يقول علانية: «إنه أخذ الفكرة عن برنامج السالب والموجب التلفزيوني»[1]، فإن هذه إضافة جديدة إلى دور الحياة والواقع في تزويد الكاتب الدرامي بمؤونة الكتابة - ليعمل عليها بهويته الفنية الخاصة!

عملياً يمكن ملاحظات ظهور مجموعة من الأعمال الدرامية في هذه المرحلة التي عكست صورة الحياة والواقع في تلك الفترة، والغريب أن مستوى الإنتاج لم يكن منظماً وواضح المعالم، بل كان مختلف السويات ومختلف الكميات، ففي عام ١٩٨٠ أنتج التلفزيون العربي السوري عملين

(١) حديث مع المؤلف الدكتور فؤاد شربجي.

فقط، وفي العام الذي يليه أنتج ستة عشر عملاً بين مسلسل وسهرة وتلفزيونية.. وهكذا، ويمكن حصر الأعمال الواقعية بما يأتي:

عام ١٩٨١، كتب الدكتور زهير أمير براق مسلسله الأول، متكبداً عناء مراقبة الحياة الاجتماعية والسياسية، ليخرج بمسلسل (الجذور الدافئة)، فيطرق فيه باب الانتقاد السياسي الاجتماعي في آنٍ واحد، لأن الشخصية الأساسية فيه هي شخصية رجل (حزبي)، ويستغل هذا الانتماء في توسيع ثرواته ووضع مركزه لخدمة مآربه الشخصية، وبذلك يريد أن يوصل رسالة، لم ترفضها الرقابة، مفادها أن المنحرفين هم خطر على البلاد وخاصة الموجودون في السلطة، وهم أخطر من الإقطاع الذي حاربوه وحلوا محله، وقد تعاملت الرقابة مع النص باهتمام وقبلته لأن المجرم أو الفاسد عوقب من الدولة، وهو حالة فردية لا تنطبق على كل الحزب...»[1].

لم يتوقف الدكتور براق عن مواجهة الواقع بجرأة الكشف الاجتماعي والسياسي، فكتب بعد سنوات من مسلسل (الجذور الدافئة) مسلسلاً جديداً ذا صبغة اجتماعية، يتحدث عن ظاهرة الاهتمام بالابن البكر على حساب الأولاد الآخرين أسماه (حصاد السنين)، فيتحول هذا الابن إلى طاغية يتحكم بإخوته الآخرين في الأسرة!

أما مسلسل (حيّ المزار)، فقد لجأ فيه إلى الترميز من خلال قصة اجتماعية يريد لها أن تحمل مضامين عربية قومية، ففي هذا النص المعاصر نتعرف على أب أنجب سبعة أولاد «يرمزون إلى الدول العربية، أراد منه القول إن الطموحات الفردية جعلت السبعة يفشلون في تحقيق طموحاتهم، لكن الأب يعود ويجمعهم ليتمكنوا بعدها من تحقيق طموحاتهم»[2].

---

(١) الدكتور زهير أمير براق في حديث مع الكاتب عبر الهاتف في ٢٦ أيلول ٢٠١٥.

(٢) الدكتور زهير أمير براق ـ حديث مع الكاتب .. مصدر سابق .

ومن كل هذه النصوص حصلنا على نص **(**الطبيبة**)** من كاتبه الدكتور زهير أمير براق، وفي هذا النص نتعرف على تطور واضح في انتقاء الشخصيات والصراع فيما بينها، مع تعقد حياة النماذج المطروحة، فنحن أمام شخصيات تحمل هموماً غير الهموم التي حملتها شخصيات الأعمال الأولى، فإذا كانت الشخصيات في مسلسل **(**حكايا الليل**)** للكاتب محمد الماغوط تدور في حارة شعبية حول الموظف والشرطي والحارس والزوجة والأولاد، وإذا كانت في مسلسل **(**الوسيط**)** للكاتب لؤي عيادة تدور في الريف حول الفلاح والوسيط وعلاقة تسويق المنتج الزراعي، فإنها في مسلسل **(**الطبيبة**)** تدور في المستشفى والتلفزيون وبين الأطباء والفنانين فتبدو الهموم هنا غير الهموم الأولى.

نسج الدكتور زهير أمير براق نصه الدرامي من خلال تداعيات لأحداث تعيشها شخصيات تجمعها المستشفى التي يملكها **(**الدكتور مدحت**)** والذي يريد لابنته **(**سوسن**)** أن تكون طبيبة جراحة ذات سمعة جيدة، على أن لا يقف أمامها أي عائق حتى ولو كان يتعلق بأحاسيسها العاطفية، وهنا نجد أنفسنا أمام شخصيات لها وجهة نظر ومسار درامي جذّاب في الحياة، ناهيك عن صياغة آليات تشويق ليس على مستوى الحلقة الواحدة فحسب وإنما على مستوى النص الدرامي كله، فمنذ المشهد الأول نعيش حالة توتر في غرفة العمليات تواجه فيها **(الطبيبة) استعصاء أثناء العملية، ثم مع اقتراب نهاية الحلقة يقدّم** لنا الكاتب مفاتيح تضطرنا لمتابعة الحلقة الأولى، وخاصة تلك التي تتعلق باحتمال إصابة منير بالسرطان.

وفي أدوات السرد يستخدم الكاتب **(**الفلاش باك**)** ليعيدنا إلى تفاصيل العلاقات وتأثيرها على الأحداث القادمة، كما يقدم تفاصيل عاطفية كتلك التي تجعل من سيرورة الحياة أكثر دفئاً وجاذبية.

المشهد ٤٥[١] — شارع جانبي — خارجي / نهاري

| | | |
|---|---|---|
| في شارع جانبي يسير منير وبيده مغلف الصور الشعاعية الظليلة.. يسترجع حديثه مع طبيب الأشعة وهو سائر نحو سيارة سوسن | | |
| | صوت منير | طمّني يا دكتور شو طلعت نتيجة الصور ؟ |
| | صوت طبيب الأشعة | أنا كتبت تقريري والدكتور مدحت يشرح لك الوضع . |
| | صوت منير | يعني في قرحة بالمعدة ؟ |
| | صوت طبيب الأشعة | تريك هالأمور الطبية لأخوك مدحت وهو يقوم بالواجب |
| منير يزم شفتيه بضيق وهو يتمتم | صوت منير | لهجة الدكتور ماعجبتني فيها تهرب ومراوغة .. أكيد بالتقرير في شي ومخبيه عليّ |
| منير يصل إلى السيارة ويجلس خلف مقود السيارة .. يتأمل ملف الصور ثم يمد يده ويخرج الطبيب الشعاعي الموضوع في ظرف مغلق | | (موسيقى مناسبة، تعبير عن التوتر المشحون بالقلق ) |
| | صوت منير | ولاصق الظرف حتى ما أقدر أقرأ التقرير ! |
| منير يمزق الظرف بعصبية وقلق ويخرج الطبيب الشعاعي ويقرأه.. يعتري منير القلق الشديد .. يقرأ التقرير .. يسقط التقرير من يده وهو في هلع مما قرأ .. | | |
| | قطـــــع | |

(١) الدكتور زهير أمير براق - نص «الطبيبة» ص ٤٠، ٤١ .

قدّم الدكتور نزار أمير براق في المشهد السابق من النص الدرامي الذي كتبه عام ١٩٨٥ مجموعة مهارات في الكتابة تتعلق بإيجاد إيقاع خاص لشخصية متوترة تخاف من أن تكون مصابة بالسرطان، فعبر عن هذا التوتر بحركات يفترض أن ترصدها الصورة وقد دل عليها الصوت «لاصق الظرف حتى ما أقدر أقرأ التقرير»، فيمزق الظرف بعصبية... إلخ.

كما استخدم الصوت لاسترجاع ما حصل معه عند الطبيبة، وكان بإمكانه استخدام (الفلاش باك)، لكن ذلك يفقد الصورة إمكانات رصد تعابير وجه منير.

في حلقات أخرى، استخدم (الفلاش باك) في موقع، وكأنه كاتب روائي يتحكم بأعصاب قارئه، و(الفلاش باك)، يفترض أن يكون ضرورياً لأن استرجاع شيء من الذاكرة ليس عملية ترفيهية في الدراما بل هو عامل يساعد على تحقيق قفزة في سياق الأحداث المتتالية، قفزة من أجل حدث أو موقف جديد يتعلق بالشخصيات.

ففي الحلقة السابعة، ولكي يزيد حدة الغيرة عند سهام، يستخدم (فلاش باك) مقتضب:

| المشهد ٥ | صالون منزل سهام | داخلي / نهاري |
|---|---|---|
| في صالون منزل سهام<br>سهام يبدو عليها القلق والتوتر..<br>تعود بها الذاكرة<br>«فلاش باك »<br>إلى لقطات من حفلة عرس سعيد بك ونرى فيها نظرات الإعجاب من مدحت لغادة ..<br>ينتهي الفلاش باك على وجه سهام الذي يفيض غيرة وحنقاً | | |
| | قطـع | |

لكنه في المشهد ٢٨ من الحلقة الثامنة، يستخدمه عدة مرات، ليوحي بعملية الارتباك التي تحصل مع الدكتور عمر الذي يعود إلى إجراء عملية جراحية بعد أن توقف عن إجراء العمليات فترة طويلة لأنه فشل في عملية خالته التي كانت تحبه وتثق به.

فنراه وهو يعود في (الفلاش باك) ليسترجع ماجرى معه في الحلقة الأولى وقد تلطخت يداه بدم خالته التي أصابها النزف الشديد[١].

في سياق المشاهد الأخرى نتعرف على مفردات تتعلق (بالمهنة) وتحتاج إلى تدقيق: الضغط، الإقياء، صورة ظليلة، الحرارة، الأنتي بيوتيك، .. إلخ . وهي بديهية بالنسبة للكاتب لأنه طبيب، وبذلك يكون قد وظفها بشكلها الصحيح.

في عام ١٩٨٧ عرض التلفزيون العربي السوري مسلسلاً واقعياً مهماً تحت عنوان: (الهجرة إلى الوطن) كتبه واحد من أشهر كتّاب الدراما السورية هو عبد العزيز هلال، وأخرجه شكيب غنام، وفي ذلك العام لم ينتج التلفزيون سوى هذا المسلسل الذي يتألف من ١٧ حلقة إضافة إلى سباعية « الحيار» للكاتب لؤي عيادة.

ويفتح مسلسل (الهجرة إلى الوطن) على موضوعين حساسين هما:

الفساد في المجتمع ومشاعر الغربة واليأس التي تدفع الشباب إلى التفكير بالهجرة، وقد بنى الكاتب نصه الدرامي على معاناة شاب فقير اسمه (فؤاد)، وفؤاد هذا «يحمل مبادئ سامية وأخلاق رفيعة عالية وموهبة أدبية ونقدية يغلبه اليأس والقنوط، ويقرر الهجرة هرباً من فقره وربما من نفسه . إلا أنه يجد نفسه وقد غيّر هجرته إلى الداخل... إلى الوطن بعد أن أدرك أن

(١) د. زهير أمير براق - نص الطبيبة - ص ٢٣ من الحلقة الثامنة ..

من واجب المواطن الواعي تحمّل المسؤولية والبقاء في وطنه للمساهمة في بنائه ومحاربة الفساد قدر الإمكان...»[1].

هذا يعني أن الواقع الذي يحيط بالشخصية الرئيسية الإيجابية قاسٍ إلى الدرجة التي تجعل هذه الشخصية تفكر بالهجرة بدلاً من الاستسلام للضغوط الذي تمارسه أطراف الفساد في الدولة والمجتمع، وفي ذلك الواقع يمكن ملاحظة المؤشرات التالية، وهي كافية للدلالة على طبيعة بناء النص الدرامي في أواسط الثمانينات من القرن الماضي:

١. وجود مخطط تنظيمي جديد في المدينة.

٢. وجود فساد في إدارة البلدية المركزية.

٣. انتشار ظاهرة شراء البيوت المعرّضة للهدم.

٤. تبلور واضح للصراع بين الخير (نظافة اليد والنفس) والشر (الفساد).

٥. الشخصيات عادية تطحنها الحياة في الصراع المذكور بين الخير والشر.

٦. الشخصية الرئيسية تبحث عن مخرج في الهجرة.

٧. يتصاعد الصراع بين الأطراف الرئيسية: القضاء والشرطة من طرف والمتورطون في القضية من طرف آخر، والشهود وفؤاد من بينهم.

٨. في الحلقة الأخيرة «يحول المفتش كلاً من أسعد وربحي إلى النيابة العامة، فيخاف صلاح ويحاول إقناع فؤاد وفوزي بتغيير شهادتيهما لصالحه، وعندما يرفضان يرسل مجرماً لقتل فؤاد فتفشل عملية القتل، ويعترف المجرم بكل شيء ويزج صلاح بالسجن. وفي النهاية تعدُ أميرة فؤاداً بالارتباط به بعد طلاقها من صلاح بمباركة أهلها»[2].

---

(١) تلخيص عن تقرير رقابة العرض في التلفزيون العربي السوري الموقع من نهلة عبد الرحمن وخلود الحسن تاريخ آذار/ ٢٠١٥.

(٢) المرجع السابق - الحلقة ١٧ والأخيرة.

رغم أن كثيراً من الأعمال دخلت إلى عمق الواقع، وحاولت تصوير مختلف جوانبه في النص الدرامي إلاّ أن بعضها طرح الموضوع من جانبه البوليسي، فضاعت منه صورة الواقع (الفساد والطمع والجشع) ولم تنجح آلية المعالجة التشويقية البوليسية في سد النقص الأول ونلاحظ ذلك في مسلسل (أبو الخيل) الذي كتبه عدنان حبال وأخرجه هاني الروماني، الذي يبني حبكته الدرامية على وقائع تتعلق بدائرة الشك في جريمة قتل، فعادل موظف سابق بالجمارك أخرج من السجن قبل ان ينتهي حكمه للاستفادة منه في ملاحقة ومطاردة المهربين، وسعاد تعمل في فندق، وسلمى موظفه بمكتب الاستعلامات في الفندق، وفؤاد بك خطيبها وهو شريك فتحي رجل الأعمال.

بعد الخروج من حفلة يقتل فؤاد بك أحد رجال الأعمال المدعوين إليها، وتظن سلمى أن أبا الخيل هو القاتل. يباشر قاضي التحقيق باستجواب كل الحضور في الفندق ويبدي فتحي بك وهو رجل أعمال آخر اهتمامه بالجريمة ويتصل مع قاضي التحقيق سامي ومدير المنطقة، وتبدأ هواجس بوليسية سطحية مع مفاجآت وجرائم أخرى.

تموت سلمى ويدّعي زوجها أنها انتحرت، ويبدأ التحقيق أيضاً ويلقى القبض على أحد أتباع فتحي بك فتحي بك الذي يطلب منه عدم الحديث للقاضي عن زجاجة الخمر التي وضع فيها السم لسلمى، فيقرر قتله لعدم قبوله شهادة الزور حينما يصل البوليس يلقى القبض على فتحي بك ويدينه بقتل فؤاد واتهام أبي الخيل بالقتل لأن المسدس نفسه مع الاثنين، ويفرج عن ابي الخيل ويلقى فتحي بك في السجن.

* * *

في مسلسل «أمنيات صغيرة» للكاتب إلياس إبراهيم الذي ظهر عام ١٩٨٨ نجد أننا أمام عمل اجتماعي حكايته مأخوذة من الواقع المعيش

لشريحة من المعلمين وهو مكون من ١٧ حلقة أخرجه هاني الروماني و طرح فيه الكاتب بعضاً من معاناة المعلمين (مربي الأجيال) الاقتصادية وعلاقتهم مع نقابة المعلمين والشروط التي كانت تكبّلهم فيها عند استحقاقهم للقرض السكني، ولزوم تأمين كفيل مليء مما يوحي بعدم الثقة بالمعلم... وما أنتجته علاقة المعلم بهذا الكفيل التاجر من آثار ونتائج كادت تشتت عائلته وتقضي على استقرارها وأمانها، ويلاحظ أنه وبعد عرض هذا العمل ألغت نقابة المعلمين شرط الكفيل الذي كانت تفرضه على المعلم عند استحقاقه للقرض السكني[1].

مع مسلسل «دائرة النار» الذي ظهر في السنة نفسها وكتبه هاني السعدي مع معالجة درامية لممدوح عدوان تقفز الدراما السورية عبر أدواتها إلى مرحلة جديدة من معالجة الأحداث وبناء الشخصيات الدرامية في النص الدرامي، وقد وصف هذا العمل بأنه ولادة الدراما السورية بشكلها الحالي، وهنا يلاحظ أنه ومع كل خطوة فعالة للتعاطي الدرامي مع الواقع يسارع المعنيون بالدراما إضافة إلى النقاد إلى وسم المرحلة بهذا العمل، ويكتشف الدارس أنه ومع كل إنتاج جديد يحمل مهارات في الكتابة الدرامية والتمثيل والإخراج يعقبه خطوة أخرى تتفوق على الأولى، وهذه نقطة مضيئة في سنوات الذروة للإنتاج الدرامي السوري وصنعة الكتابة الدرامية، وفي مسار الإنتاج الدرامي التلفزيوني وكتابة نصوصه بشكل عام.

أنجز مسلسل «دائرة النار» في ١٥ حلقة من الدراما اجتماعية، وسرد شيئاً من وقائع حياة سكان حارة دمشقية على اختلاف مشاربهم وطريقة تفكيرهم، ليشكل، كما نشرت صحيفة السفير في ٤/٧/٢٠٠٢ عصب الحكاية الرئيسي صراعاً بين آليات تفكير مجتمعية، تبدو في أوضح صورها

(١) أورد الكاتب الياس ابراهيم هذه المعلومة في أجوبته.

من خلال ثلاثة إخوة في أسرة واحدة تجمع تناقضات المجتمع في هذه الحارة. فالأخ الكبير تقليدي والأصغر يمثل الجانب المتعلم الواعي، والأوسط يتأرجح بينهما على إيقاع مصالحه(١). وهي لعبة درامية اشتغلت عليها أعمال وأفلام سينمائية وظهرت بأكثر من نموذج.

ورغم عدم تطرق الصحيفة المذكورة إلى طبيعة كتابة النص والإشكالات التي وقعت فيه آلية الكتابة، فإنه أضحى في سجل الدراما السورية عملاً مكتملاً لا يتذكر النقاد الخلافات التي نشأت عليه بين كاتبه الأصلي هاني السعدي، وكاتبه الثاني ممدوح عدوان، وقد أثار السعدي تشابكات هذه المسألة أكثر من مرة، حيث يعتبر أن النص له، فيما كان ممدوح عدوان يقول إنه كتب النص من جديد!

وفي قصة نص «دائرة النار» التلفزيوني، أنه رفض من قبل دائرة الرقابة في التلفزيون العربي السوري، كما لم تكتب الدائرة أية شروحات تتعلق بهذا الرفض، بل إن هاني السعدي يؤكد أنه «لم تُكتب سوى عبارة مرفوض»(٢).

ويوضح هيثم حقي هذه المسألة بتأكيده أنه «أسس شركة الرحبة للإنتاج الفني عام ١٩٨٧ بهدف إنتاج عمل بواسطة الكاميرا الواحدة وبلغة سينمائية راقية. حيث تحقق هذا الطموح في العام ١٩٨٨، عندما استطاعت الشركة إنتاج مسلسل «دائرة النار» الذي كان أول أعمال الدراما السورية المنتج بشكل كامل من قبل القطاع الخاص والمصور كله في أماكن حقيقية خارج الاستديوهات وبلغة بصرية سينمائية»(٣).

---

(١) حيفة السفير ٤ /٧/ ٢٠٠٢ وموقع أسوار.

(٢) صحيفة الأخبار اللبنانية : البائع الجوال هرب إلى الفانتازيا - تاريخ ١١حزيران ٢٠١٠.

(٣) هيثم حقي - ميدل ايست أون لاين ٢٧ /١٢/ ٢٠١٢.

الحياة تتغير، وثمة آليات عند الناس تحاول كبح هذا التغير، وهذه الأسرة التي تعيش في (دائرة النار) تعيش في شخصياتها هذه الحالة، فيواجه أفرادها مجموعة الصدمات التي تعكس صخب المدينة الجديد وصراعها مع القديم، ورغم أن الكاتب هاني السعدي حاول البناء على هذه النماذج بطريقته المعتادة، إلا أن الكاتب ممدوح عدوان الذي أقدم على المعالجة الدرامية للنص جعلنا نقف عند نموذج خاص من هذه الشخصيات، ففي مسلسل (دائرة النار) نتعرف على نموذج من الشخصيات المرضية، أي (موفق الخليل) وهي «شخصية ظلت منطوية على نفسها، متزمتة ومعزولة عن الظروف الاجتماعية المحيطة، إلى أن فاجأتها تطورات هذه الظروف، فلم تقدر على مواجهتها، أو مواكبتها، وهكذا تفاقمت العزلة، بالإضافة إلى عوامل ذاتية أخرى أوصلتها في النهاية إلى الفصام»[1].

## خامساً - القضية الفلسطينية في الدراما التلفزيونية السورية:

كانت القضية الفلسطينية، وفي ضوء المرحلة التالية للاستقلال، جزءاً من هموم وتفاصيل الحياة اليومية للسوريين، وقد تركت انعكاساتها في مجموع النتاج الفني والثقافي والأدبي السوري، ويمكن ملاحظة ذلك بيسر في مجموع ما أنتجته السياسة والفكر والثقافة، وكانت الدراما المسرحية جريئة في تبني الموضوع، وإن كانت قليلة الإنتاج، إلا أن الدراما التلفزيونية السورية قدمت هذا الموضوع في سياق معقول، فأنتجت أعمال على غاية الأهمية، بل تصدرت في مراحل معينة قائمة الإنتاج السوري من حيث السوية الفنية وقوة النص الدرامي التلفزيوني، إلى الدرجة التي يحتاج فيها هذا الموضوع لبحث منفصل.

---

(١) الدراما التلفزيونية - التجربة السورية نموذجاً - ص٤٢ .

وفي نهاية هذا الفصل نجد أن من الضروري التوقف عند **«القضية الفلسطينية»** كعنوان وطني وقومي في آن واحد ومصدر من مصادر الدراما التلفزيونية التي نهل منها الكُتّاب، وهذه مسألة على غاية الأهمية كانت طرحت في مؤتمر حق العودة الذي انعقد في دمشق عام ٢٠٠٨ بحضور أكثر من أربعة آلاف شخصية عربية ودولية «وقد شارك في الندوة الأستاذان محفوظ عبد الرحمن وعبد العزيز مخيون، وكان مؤسفاً أن نجد ضعفاً مريعاً[١] في التعبيرات الفنية العربية عن القضية الفلسطينية عامة»[٢] كما أشار كاتب الموضوع، بل نبه إلى أنه «آن الأوان بعد ستين عاماً على النكبة كي نخرج من حالة الصمت الفني والدرامي عن قضية فلسطين»[٣].

كانت القضية الفلسطينية وحكايات المعاناة الكبرى للشعب الفلسطيني مع الاحتلال الإسرائيلي مصدراً مهماً من مصادر النصوص الدرامية التلفزيونية السورية، وفي وقت تراجع فيه اهتمام الدراما العربية بشكل عام إلى درجة الصفر بهذا الموضوع، ويشير الناقد الفلسطيني ماهر منصور في هذا الجانب إلى أن بعضهم، ولوهلة قد يذهب إلى القول إنَّ القضية الفلسطينية، ليست حدثاً تاريخياً وحسب، بل لطالما نُظِرَ إليها بوصفها حدثاً سياسياً ربما يحمل شيئاً من الإدانة للأنظمة السياسية العربية، وبالتالي فإن مقاربتها درامياً مغامرة إنتاجية على الأقل، ومشاكسة لمحرمات الرقابة، قد تفضي بأشرطة المسلسل أو الفيلم إلى سبات دائم في أدراج الرقيب، ويورد أصحاب هذا الرأي مثالاً على ذلك مسلسل «الشتات» الذي

---

**(١)** فيما بعد شرع المخرج باسل الخطيب في محاولة سد ما يستطيع من الفراغ الذي يجري الحديث، وقدم أعمالاً درامية مهمة على هذا الصعيد.

**(٢)** رياض نعسان آغا - بين السياسة والفنون - الهيئة العامة السورية للكتاب - دون تاريخ إصدار – ص ٧٨.

**(٣)** المرجع السابق - ص ٨١.

شهد مع الإعلان عن بدء عرضه الأول على قناة «المنار» اللبنانية معارضة كبيرة قادتها (إسرائيل) ووزارة الخارجية الأمريكية، سياسياً وإعلامياً، أدت إلى فقدانه فرصة التسويق في المحطات التلفزيونية العربية، لكن الناقد المذكور يسجل أنه وبالتدقيق في ما أنتج من أعمال درامية عربية تصدت بالكامل للقضية الفلسطينية نجد أن معظمها تعود لإنتاج الدراما السورية، ويقول:

«في سورية بدأ التصدي لتأريخ المشهد الفلسطيني منذ بداية الثمانينات، حين أنجز المخرج هيثم حقي والكاتب الفلسطيني أحمد دحبور مسلسلهما «عز الدين القسام» الذي تناولاً فيه سيرة المجاهد السوري عز الدين القسام (جسد شخصيته الفنان أسعد فضة) الذي غادر مدينة جبلة السورية إلى فلسطين ليقود هناك رجال ثورتها في وجه الاحتلال، بعد أكثر من عشر سنوات على إنتاج «عز الدين القسام» قدّم في العام ١٩٩٥ الكاتب فواز عيد والمخرج أحمد زاهر سليمان مسلسلهما «نهارات الدفلى» الذي تناول المراحل الأولى من القضية الفلسطينية»[١].

ويصف الناقد منصور هذه النصوص الدرامية بغلبة الطابع التوثيقي- الخطابي الذي تبدو فيه لغة السياسة بارزة، لكنه يوضح أنه ومع ظهور شركات الإنتاج السورية الخاصة دخلت دراما القضية الفلسطينية مرحلة جديدة، تميزت بإنتاجها الضخم، وخروج نصوصها من هاجس التوثيق نحو تقديم حكايات إنسانية عن الفلسطينيين، أكثر مما تتحدث عن القضية الفلسطينية، ويضيف أنه «إذا كان مسلسل «الشتات» للمخرج عزمي مصطفى والكاتب الدكتور فتح الله عمر يؤسس لبداية هذه المرحلة،

---

(١) ماهر منصور - نجاحها الجماهيري لم يشفع لها: دراما «القضية الفلسطينية».. مغامرات شخصية يجهضها التسويق - مقال أرسله لي دون ذكر مكان نشره.

إلا أن المستوى الفني والفكري التي ظهر به مسلسل «التغريبية الفلسطينية» للمخرج حاتم علي والكاتب وليد سيف يجعلان من المسلسل المحطة الأهم في تاريخ ما أنتج عن القضية الفلسطينية، فالعمل الذي قدم حكاية عائلة فلسطينية، من خلال رصد مكابدات اغترابها من ظلم الإقطاع ونير الاستعمار الإنكليزي داخل فلسطين، ومن ثم سيرة لجوئها في منافٍ مختلفة... لم يَبدُ مأخوذاً بثقل القضية بقدر ما كان مشغولاً بالتركيز على الجانب الإنساني..»[1].

في العام نفسه، يتابع ماهر منصور سرده لدراما القضية الفلسطينية، قدّم المخرج الفلسطيني باسل الخطيب مسلسله «عائد إلى حيفا»، عن رواية تحمل الاسم نفسه للكاتب الفلسطيني غسان كنفاني، أعد السيناريو فيه والحوار الكاتب والروائي غسان نزال، وفيه يرصد سيرة الإنسان الفلسطيني ومعاناته من تشريد وتهجير بدءاً بنكبة ١٩٤٨ فنكسة حزيران، و العمل الذي استند إلى خلفية تاريخية وشهادات حية لأناس عاصروا الفترة نفسها استلزم إضافة بعض المشاهد والشخصيات إلى أحداث الرواية الأصلية فرضها شرط العمل الفني والتاريخ، ثم يضيف :

أما الإنتاج الدرامي الأحدث المتعلق بالقضية الفلسطينية هو مسلسل «سفر الحجارة» وهو من تأليف الكاتب الفلسطيني هاني السعدي وإخراج يوسف رزق، ويتناول انتفاضة الشعب الفلسطيني ومقاومته المستمرة والدائمة للاحتلال الإسرائيلي.

ويتناول ناقد آخر هو بسام سفر هذا الموضوع، فنراه وهو يؤكد أن ما قدمته الدراما السورية على صعيد علاقة اللاجئ الفلسطيني بالنكبة، وعلاقة الإنسان العربي بالنكبة لم نشاهده درامياً سوى في التغريبة

(١) المصدر السابق - والمعلومات الواردة فيه .

الفلسطينية، على الرغم من وجود آلاف الحكايات السردية التي تستحق أن تدون، وتصبح حكاية درامية، ويقول بسام سفر: «اذكر في حوار طويل مع الشاعر و الروائي الفلسطيني إبراهيم نصر الله، قال لي: إنه قام بتسجيل مئات الساعات من سير الفلسطينيين، الذين خرجوا من فلسطين في العام ١٩٤٨، وأن هذه الساعات الطويلة أصبحت جزءاً من مشروعه الروائي الفلسطيني، واستبشرت خيراً عندما أعلن أن روايته «الخيول البيضاء» سوف تحول إلى عمل درامي على يد المخرج المبدع «نجدت إسماعيل أنزور»[1]، لكن على ما يبدو الأعمال ليست بالنيات فقط، وإنما تحتاج إلى إرادة فنية قادرة على تحويل الأفكار إلى أفعال».

ويشير بسام سفر إلى سيرة وحياة الشاعر«محمود درويش» التي أنتجتها الدراما التلفزيونية السورية في مسلسل «في حضرة الغياب» الذي فرض نفسه على المحطات الفضائية العربية بقوة، (ستتوقف عنده مفصلاً في سياق الكتاب)، ويضيف:

«وأيضاً يجدر الإشارة إلى أن العمل الدرامي السوري «وادي السايح» من تأليف حسن الشيخ الحكيم وإخراج محمد بدرخان اعتمد على أكثر من خط درامي وطني، وفلسطيني ويتبدى الخط الدرامي المتعلق بالمقاومة

---

(١) يرجح أن يكون الأمر متعلقاً بالمخرج حاتم علي، وليس المخرج نجدت إسماعيل أنزور، فالمعروف أن حاتم علي هو الذي انشغل عن هذا النص لصالح أعمال أخرى ويشير الروائي والشاعر إبراهيم نصر الله وفقا لما نقلته صحيفة الدستور الأردنية في ٥ نيسان ٢٠٠٨ إلى أن تحويل «زمن الخيول البيضاء» إلى عمل تلفزيوني يعني الكثير له، ليس ككاتب للرواية فقط، بل كمشاهد متطلع لرؤية أعمال نوعية. وحول الرسالة التي سيحملها العمل يقول نصر الله: أعرف أن الإمكانيات الكبيرة التي ستؤمن لهذا العمل ستكون غير عادية، وغير محدودة، لأننا مؤمنون بضرورة تقديم عمل يليق بالقضية الفلسطينية وتاريخها العظيم المليء بالتضحيات.

الفلسطينية عبر مجموعة من الشباب الحمصي القريب من حركة القوميين العرب، الذي يتطوع للعمل الفدائي في الجناح العسكري للحركة عبر الجبهة الشعبية لتحرير فلسطين بقيادة الراحل الدكتور جورج حبش، ومن خلال هذا التدريب المستمر تستطيع المجموعة أن تنفذ أكثر من عملية فدائية داخل الأراضي الفلسطينية المحتلة، وتتصدى لعملية إنزال على شط البحر في لبنان.»[1].

وفي عام ٢٠٠٥ تم تصوير مسلسل **(عياش)** الذي يروي السيرة الذاتية للمهندس يحيى عياش الذي يعتبر من أهم مخططي عملية المقاومة ضد الاحتلال الإسرائيلي، وكان قائداً لكتائب القسام التي تعمل في فلسطين.

وقد عكفت الكاتبة السورية ديانا جبور على محاكاة السيرة الواقعية للمقاوم المذكور، وكتبت السيناريو الذي أخرجه باسل الخطيب، وسنتوقف عند بعض النماذج في فصول الكتاب القادمة.

* * *

---

**(١)** بسام سفر - سرديات النكبة الشفهية.. - صحيفة تشرين ٤ تموز ٢٠١٢.

# الفصل الثالث

## النصوص التاريخية

**أولاً - التاريخ كمصدر للدراما التلفزيونية:**

سُجّلت التمثيلية الشهيرة «رابعة العدوية» كمنتج فني رائد في بدايات الإنتاج الدرامي التلفزيوني السوري، في حقول ثلاثة:

- سُجّلت في حقل الدراما الإذاعية، لأن كاتبها ومخرجها الفنان الراحل نزار شرابي أعدّها وأخرجها أول الأمر للإذاعة، وعندما بدأ البث التلفزيوني طرحها لتنتج من جديد في التلفزيون العربي السوري.
- سُجّلت في حقل الإنتاج الدرامي التلفزيوني، حيث أدرجها أرشيف مديرية الإنتاج التلفزيوني كأول عمل درامي تلفزيوني سوري.
- سُجّلت في حقل الدراما التاريخية، لأن قصة رابعة العدوية هي أول قصة تاريخية اشتغل التلفزيون ليقدمها ضمن برامجه التي شقت طريقها بعد استعدادات سريعة في ظروف معروفة.

أي أن المادة التاريخية فرضت نفسها سريعاً كمصدر من مصادر النصوص الدرامية التلفزيونية، فهي تقدم حكماً عجينة طيعة لصناعة

الدراما، وتحمل في متنها عناصرَ درامية جاهزة، ومعطيات يمكن الشغل عليها دون تردد بدءاً من الحدث الدرامي ووصولاً إلى الشخصية التاريخية، ناهيك عن شعبية هذا النوع من السرديات عند المشاهدين.

أنتج التلفزيون فيما بعد عشرات النصوص التاريخية، وفي كل مرحلة من المراحل كان النص الدرامي التاريخي يثير حواراً ولغطاً له علاقة بالتاريخ ودقائقه وإسقاطاته، إلا أنه كان يلاقي مشاهدة فعالة بين الناس الذين كانوا يتعاملون معه وكأنه مرجع صحيح لا يُختلف عليه، ثم يعود هذا النوع من المنتج الدرامي ليجدد نفسه ويزيد طاقته الإنتاجية.

والكتابة في النص الدرامي التاريخي تستلزم الإجابة عن مجموعة أسئلة مهمة في سياق البحث، وخاصة أن مجموع الأعمال التي يمكن أن تندرج تحت هذا العنوان كبير جداً، ويمكن أن يفرد لها الدارس كتاباً خاصاً، وقد جرت محاولات من هذا النوع.

وللحيلولة دون الذهاب بعيداً عن الفكرة الأساسية لهذا الكتاب، نؤكد أن النص الدرامي التاريخي المقصود في هذا الفصل هو ذاك الذي ينقل وقائع تاريخية، مرت في حياتنا وتم توثيق ملامحها العامة في مراجع تاريخية، ثم يعيد بناءها درامياً وفقاً لشروط يحتاجها النص الدرامي، وذلك لا يعني إهمال النصوص والمسلسلات التي اعتبرها البعض نصوصاً درامية تاريخية، وإنما سيتم الحديث عنها تحت مسميات أخرى كبعض مسلسلات البيئة الشامية التي تنتمي إلى مرحلة تاريخية محددة، وهي هنا بنتْ أحداثها في بيئة تاريخية، ولم تُبن على النص التاريخي نفسه.

إن منشأ هذا التحديد المبسط للنص الدرامي التاريخي يعود فعلاً إلى التشابكات التي يمكن أن يقع بها الباحث، وهو يؤطر الأعمال التي ينبغي أن يدرجها في البحث، «فالصورة التي أمامنا مليئة بالأعمال التي يتشابك

فيها التاريخ بالحاضر أو تلك التي تستخدم فيها عناصر الماضي لتكوين الشخصيات أو الحدث »[1].

وعندما ندقق في الأعمال التاريخية نجد أن كُتّاب الأعمال التاريخية قصّروا في رسم ملامح مشروعهم الاستلهامي، فغابت عن الدراما تلك الوقائع التاريخية التي تساهم في بناء الوجدان الوطني الحديث، ونقصد بذلك الأحداث التاريخية القريبة التي تشير إلى نصاعة الوجدان الوطني في أوقات الشدة، كـ (معركة ميسلون) وهي محطة في التاريخ الحديث «لم ينظر إليها المسؤولون السياسيون والعسكريون السوريون في ذلك الوقت كمعركة لصد وإيقاف الوحدات الفرنسية، وإنما نظروا إليها كرمز فقط، رمز يجسد معنى الفداء في سبيل الوطن»[2].. لم نشاهد وقائع تلك المعركة في عمل متكامل، فغاب يوسف العظمة كشخصية تاريخية من خلال سرد قصته عبر الشاشة كإنسان سوري ضحى ببسالة من أجل وطنه في ظروف صعبة.

وغاب البحار السوري «جول جمال» الذي تمكن مع أشقائه البحارة المصريين من تدمير البارجة الفرنسية جان بارت أثناء العدوان الثلاثي على مصر عام ١٩٥٦، وفي حياة جول جمال وقائع على غاية الأهمية إنسانية ووطنية وقومية يمكن البناء عليها في تشكيل نص درامي تاريخي[3].

ومثلما غاب جول جمال، كذلك غاب سليمان الحلبي الذي لم ينس الفرنسيون بأنه قتل الجنرال كليبر بالسكين إبان الحملة الفرنسية على مصر، فوضعوا رأسه في أحد متاحفهم، وظل اسماً معلقا في الكتب يجهل الكثيرون من السوريين والمصريين معنى اسمه ودوره وفعله.

---

(١) مازن بلال، نجيب نصير - الدراما التاريخية السورية : حلم نهاية قرن - ص١٤.

(٢) غسان كلاس - صفحات من أدب ميسلون - ص٤٩.

(٣) أعدَّ مؤلف هذا الكتاب عدة أعمال وثائقية تلفزيونية عنه.

استغرق التاريخ القديم موضوعات كُتّاب الدراما التلفزيونية التاريخية طويلاً، رغم حقوله الشائكة، ومع ذلك لم يأخذوا منه الإضاءات التي يمكن أن تقوم بعمل ثقافي حضاري يستلهم من التاريخ، أو تقدم أنبل شخصيات التاريخ وخلاصة الأخلاق الطيبة في التراث، وفي نهاية الأمر كان «هناك رؤية ثقافية نحاول عبرها النظر للدراما التاريخية، وهناك واقع اجتماعي ينتج النظرة التاريخية للحاضر ويطرح داخل الثقافة المرئية هذا اللون الدرامي»[1].

وقبل الحديث عن كل ذلك، وعن المحطات المهمة في كتابة النصوص التاريخية ومشاكلها، سنعرض جدولاً[2] مختصراً من هذا الإنتاج النوعي، وقد أسقطت منه النصوص التي صُنفت تحت مسميات أخرى، كما أشرنا، رغم تعرضها لمسائل تاريخية أو وقوع أحداثها في مراحل تاريخية محددة، ثم سنعود إلى جداول فرعية منه للحديث عن بعض النماذج من الأعمال:

| عنوان النص الدرامي | كاتبه | مخرجه | سنة الانتاج |
|---|---|---|---|
| رابعة العدوية | نزار شرابي | نزار شرابي | ١٩٦١ |
| حكايات العرب | إبراهيم الصادق | علاء الدين كوكش | ١٩٦٢ |
| موت الحلاج | رفيق الصبان | فيصل الياسري | ١٩٦٨ |
| عروة بن الورد | علي الجندي | جميل ولاية | ١٩٦٨ |
| الزيناتي خليفة | عبد العزيز هلال | هاني الروماني | ١٩٧٢ |
| ياقوت الحموي | عدنان الداعوق | محمد فردوس أتاسي | ١٩٧٥ |
| انتقام الزباء | محمود دياب | غسان جبري | ١٩٧٦ |

(١) مازن بلال، نجيب نصير ـ الدراما التاريخية السورية ـ حلم نهاية قرن ـ ط١ ١٩٩٩ـ ص١٠.

(٢) رتبت معلومات هذا الجدول استناداً إلى جداول أرشيف مديرية الإنتاج التلفزيوني في التلفزيون العربي السوري إضافة إلى جهود المؤلف الخاصة في جمع المعلومات من المراجع المتوفرة لديه ومن الصحف والمجلات.

| عنوان النص الدرامي | كاتبه | مخرجه | سنة الانتاج |
|---|---|---|---|
| حرب السنوات الأربع | داود شيخاني | هيثم حقي | ١٩٨٠ |
| طبول الحرية | داود شيخاني | غسان جبري | ١٩٨١ |
| طرفة بن العبد | رياض نعسان آغا | غسان جبري | ١٩٨٣ |
| النابغة الذبياني | رياض نعسان آغا | عسان جبري | ١٩٨٣ |
| زهير بن أبي سلمى | رياض نعسان آغا | غسان جبري | ١٩٨٣ |
| حد السيف | دياب عيد | هاني الروماني | ١٩٩١ |
| إرث الدم | أحمد يوسف داود | غسان جبري | ١٩٩١ |
| الفارس المضاع | أحمد يوسف داود | غسان جبري | ١٩٩٢ |
| طرائف أبو دلامة | عبد الرحمن فهمي | غسان جبري | ١٩٩٢ |
| حكايات من التاريخ | مروان صقر | أسعد عيد ـ شكيب غنام | ١٩٩٣ |
| العبابيد | رياض سفلو | بسام الملا | ١٩٩٥ |
| أخوة التراب – الجزء الأول | حسن م.يوسف | نجدة أنزور | ١٩٩٦ |
| أخوة التراب - الجزء الثاني | حسن م. يوسف | شوقي الماجري | ١٩٩٧ |
| الثريّا | نهاد سيريس | هيثم حقي | ١٩٩٧ |
| البحر أيوب | الياس الحاج | محمد عزيزية | ١٩٩٨ |
| ياقوت الحموي | أنور تامر | فردوس أتاسي | ١٩٩٨ |
| الطويبي | قمر الزمان علوش عن رواية لنبيل سليمان | باسل الخطيب | ١٩٩٨ |
| صلاح الدين الأيوبي | وليد سيف | حاتم علي | ٢٠٠١ |
| البحث عن صلاح الدين | حسن م. يوسف | نجدة أنزور | ٢٠٠١ |
| زمان الوصل | جمال أبو حمدان | عارف الطويل | ٢٠٠٢ |
| فارس بني مروان | محمود عبد الكريم | نجدة أنزور | ٢٠٠٢ |
| هولاكو | د. رياض عصمت | باسل الخطيب | ٢٠٠٢ |
| صقر قريش | وليد سيف | حاتم علي | ٢٠٠٢ |
| الحجاج بن يوسف الثقفي | جمال أبو حمدان | محمد عزيزية | ٢٠٠٣ |

| عنوان النص الدرامي | كاتبه | مخرجه | سنة الانتاج |
|---|---|---|---|
| ربيع قرطبة | وليد سيف | حاتم علي | ٢٠٠٣ |
| صور ضائعة | ابراهيم الصادق | غسان جبري | ٢٠٠٣ |
| الشتات | د.فتح الله عمر | نذير عواد | ٢٠٠٣ |
| العودة القاتلة | أحمد يوسف داود | غسان جبري | ٢٠٠٤ |
| التغريبة الفلسطينية | وليد سيف | حاتم علي | ٢٠٠٤ |
| أبو الطيب المتنبي | ممدوح عدوان | فيصل الزعبي | ٢٠٠٤ |
| ومضات من التاريخ | محمد نداف عن قصص للدكتور محمد حسن الحمصي | سالم الكردي | ٢٠٠٤ |
| الظاهر بيبرس | غسان زكريا | محمد عزيزية | ٢٠٠٥ |
| سيد العشاق | أكرم تلاوي | فراس دهني | ٢٠٠٥ |
| ملوك الطوائف | وليد سيف | حاتم علي | ٢٠٠٥ |
| خالد بن الوليد | عبد الكريم ناصيف | محمد عزيزية | ٢٠٠٦ |
| خالد بن الوليد ج٢ | عبد الكريم ناصيف | غسان عبد الله | ٢٠٠٧ |
| آخر أيام غرناطة | وليد سيف | حاتم علي | ٢٠٠٧ |
| قمر بني هاشم | محمود عبد الكريم | محمد الشيخ نجيب | ٢٠٠٨ |
| أبو جعفر المنصور | محمد البطوش | شوقي الماجري | ٢٠٠٨ |
| المغامر (للأطفال)[1] | سلام اليماني | أسامة شقير | ٢٠٠٨ |
| حاتم الطائي | وفيق خنسة وبمشاركة عاطف صقر | أحمد ابراهيم أحمد | ٢٠١٠ |
| القعقاع بن عمرو التميمي | محمود الجعفوري | المثنى صبح | ٢٠١٠ |
| صدق وعده | عثمان جحى | محمد عزيزية | ٢٠١٠ |
| كليوبترا | قمر الزمان علوش | وائل رمضان | ٢٠١٠ |

(١) يرى مخرج العمل أسامة شقير أن العمل تاريخي، ولايوافق كاتب النص محمد سلام اليماني على ذلك.

تؤشر مجموع المعلومات التي وردت في الجدول إلى تأخر ظهور النص التاريخي المستلهم من التاريخ الحديث، وهذه نقطة هامة جدا سنلمس معناها عندما نتعرف على النجاح الذي حققته «التغريبة الفلسطينية» رغم تلكؤ العديد من المحطات العربية في عرضها .. وتؤشر أيضا إلى أن النصوص الدرامية التي أنتجت على مدار أكثر من خمسين سنة، ركزت على الشخصيات التاريخية السياسية والدينية والأدبية، إضافة إلى الحكايات أو الوقائع والأحداث التاريخية التي ترافق هذه الشخصيات وغيرها.

أي أن العامل الدرامي في المادة التاريخية يشكل ظاهريا البعد الأساسي في عملية الاختيار، وهذا ما يؤكد غياب أي منهج للاستلهام التاريخي على صعيد الدراما، مع ملاحظة أن العودة إلى مختلف الوثائق البحثية أو التوثيقية التي تعاطت مع هذا الجانب تجمع الكثير من الأعمال تحت عنوان: (الدراما التاريخية)، ويمكن لباحث آخر أن يصنفها ضمن نوع آخر من الدراما، على هذا الأساس ميزت إحدى الدراسات بين ثلاث حالات داخل الدراما التلفزيونية التاريخية السورية:

« **أولاً** - دراما الحدث التاريخي، إذ يُعتمد على حالة توثيقية في الشخصيات والأحداث، ثم تصاغ بشكل يتوافق مع طبيعة العمل ورؤية واضع النص (...)[1].

**ثانياً** - دراما المناخ التاريخي وهي التي تتناول زمناً معيناً دون التقييد بشخصيات موثقة، فتحاول أن تلقي نظرة على مرحلة معينة، وتحملها ألواناً من المعاصرة، أو تطرح عبرها وجهة نظر تنقلنا أحياناً إلى الحاضر ومشاكله[2].

---

(١) تذكر دراسة مازن بلال ونجيب نصير نماذج محددة على هذا الصعيد مثل: أخوة التراب..

(٢) تذكر الدراسة نماذج محددة على هذا الصعيد مثل: خان الحرير، نهاية رجل شجاع، هوى بحري.

**ثالثاً -** دراما التشكيل التاريخي تطرح الماضي دون تحديد للزمن أو حدث خاص، وهذا النوع يقدم الزمن بشكل مطلق محاولاً تحرير الدراما من القيم التوثيقية واصطلح على تسميته بالفانتازيا[1]**... »**[2]**.**

والنتيجة في هذا الصدد أن ما يجمع التصنيفات السابقة هو «عدم وجود التاريخ بمعناه الاصطلاحي فهناك استخدام لبعض عناصره، بينما تلتزم هذه الأعمال بشيئين أساسيين : الأول هو الأداة التي تضع المشاهد داخل زمن قديم وتوحي له بطبيعة الفترة التاريخية . والثاني هو النظام الفكري والقيمي للماضي الذي يتوافق أساساً مع الأداة، فالشجاعة سترتبط بالفروسية والقوة والصراع السياسي سيحمل التكوين الرومانسي للنصف الأول من هذا القرن »[3]**.**

مع هذا المؤشر، نلاحظ غياب شبه كامل لكاتب النص الدرامي التاريخي[4]، بالمعنى الاختصاصي، وتداخل أنواع الكتابة، رغم أهمية المادة التاريخية وحاجتها إلى الدقة[5] وتجاوز حقول الألغام المعروفة في عملية التوثيق التاريخي التي دفعت الجهات المنتجة إلى الاعتماد على ما أسمته **(**المراجعة التاريخية**)** في بعض الأعمال، شارك فيها : الدكتور محمد محفل،

---

**(١)** تذكر الدراسة على هذا الصعيد نماذج محددة مثل : تل الرماد، والموت القادم إلى الشرق**..**

**(٢)** الدراما التاريخية السورية ـ حلم نهاية قرن **-** ص ١٤، ١٥**.**

**(٣)** المصدر السابق **-** ص ١٦**.**

**(٤)** برع الكاتب وليد سيف بكتابة النصوص التاريخية، وبدا كأنه اختص فيها**.**

**(٥)** يرى الكاتب الدكتور محمد حسن الحمصي أن الرواية أو القصة التاريخية، وخاصة المتعلقة بالتاريخ الإسلامي تحتاج إلى مرجعية الحدث، وقال في حديث مع المؤلف إنه لا ينبغي الابتعاد عن المرجعية في سياق خيال الكاتب، وقد كتب الدكتور الحمصي سلسلة واسعة من القصص التاريخية الدينية تم إنتاج بعضها تلفزيونياً بعنوان ومضات من التاريخ **(** انظر الجدول **)**.

والدكتور سهيل زكار وغيرهما من المختصين في التاريخ[1]، وهي عبارة عن مخرج لمحاكاة الدقة التاريخية، ما لبثت أن تبعتها (المراجعة الدينية) للأعمال التي لها علاقة بالدين.

هذه الإشكالات تضاف إليها مشكلة أخرى لها علاقة بتحويل «النص التاريخي المكتوب» إلى سيناريو يخطط لشيء مرئي، فالمشكلة هنا ليست فقط في من يكتب أحداث تاريخنا العربية تخصصياً أو روائياً بتجرد وحيادية موضوعية، ولكن ثمة إشكاليات حادة في إحالة المقروء إلى منظر سيمي سينمائياً وتلفزيونياً .لأن المرئي التاريخي) السيمافور ( signal) (ومشاهدة المناظر) التاريخية التمثيلي (Sight – seeing) هي أخطر بكثير عند المتلقي من المقروء روائياً أو معرفياً[2]» وعندما نستفسر عن السبب نرى الجواب في أن (المنظور) يدخل دون أية حواجز إلى المجتمع بأسره، لكي يخاطب كل العقول والأخيلة والعواطف ولدى كل النخب والفئات والجماهير، وخصوصاً عند استخدام القنوات الفضائية في بث ذلك كله، ومما يزيد الأمر خطورة، أن العمل المنظور المرئي تراعى فيه عناصر طارئة ودخيلة على المروي والمقروء، ومنها : الإخراج والإنتاج والتمثيل والتصوير والمونتاج والماكياج...إلخ، ناهيك عن حجم المؤثرات السياسية والإعلامية والإسقاطات الاجتماعية والإيديولوجية في أي عمل تاريخي يتم إخراجه سينمائياً أو تلفزيونياً»[3].

---

(١) في مسلسل «قمر بني هاشم»، وهو مسلسل له علاقة بالتاريخ وبالسيرة النبوية معاً قام بالمراجعة التاريخية واللغوية الدكتور محمد مصطفى محمد صالح رئيس قسم الدراسات الإسلامية بجامعة الخرطوم كلية الآداب.

(٢) د. سيّار الجَميل هناك حقيقة في التاريخ. ولكن ؟ الأسواق /الأردن / ٩ آذار ١٩٩٦.

(٣) المصدر السابق.

## ثانياً- موجة الأعمال التاريخية الرائدة : (انتقام الزباء والتجارب الأولى):

رغم الشروع بإنتاج درامي تاريخي منذ اللحظة الأولى لانطلاقة التلفزيون العربي السوري، وتعاطيه مع فن الدراما التلفزيونية، فإن مسلسل **(انتقام الزباء)** للكاتب محمود دياب والمخرج غسان جبري يستوقفنا كنموذج مهم في مسألة التعاطي مع الحدث التاريخي، وفي أهميه الموضوع وأثره الدرامي في تلك الحقبة التي مر فيها الإنتاج التلفزيوني بعد مرور أكثر من عقد على انطلاقته ولذلك ستوقف عنده كمحطة أولى من النماذج التاريخية.

يتناول مسلسل انتقام الزباء، كما أوردت المصادر التي تحدثت عن الموضوع «سيرة وتاريخ زنوبيا ملكة تدمر، التي عاشت في القرن الثالث الميلادي، وأسست مملكة قوية واجهت الإمبراطورية الرومانية من خلالها»[1]، وقد تابع المشاهدون والنقاد هذه الجرأة على المادة التاريخية باهتمام، وجاءت بعد عودة المخرج غسان جبري من عقود إنتاج نفذها في عدد من التلفزيونات العربية، وكان النص لكاتب مصري مسرحي هو محمود دياب، وسجل كاتب النص أن بطلة العمل التي أطلق عليها **(الزباء)** عُرفت في التاريخ باسم زنوبيا، ونسمع في بداية الحلقة الأولى من شارة المسلسل أن زنوبيا جعلت «من تدمر مملكة ذات نفوذ ومهابة، قادت الجيوش بنفسها ضد الرومان، واستولت على مصر والشام والعراق وما بين النهرين وآسيا الصغرى إلى أنقرة ... ويروي التاريخ أن نهاية حكمها كانت على يد الإمبراطور الروماني أورليان عام ٢٧٣ ميلادية، غير أن الرواة من العرب القدماء نسجوا حول زنوبيا رواية أخرى»[2].

---

**(١)** غسان جبري ـ دراما التأصيل الفني ـ دار كنعان ط١ ٢٠٠٩ ص٥٣.

**(٢)** هذا الكلام يظهر في شارة المسلسل.

في مسلسل (انتقام الزباء) أحداث هي غير صراع زنوبيا مع الرومان حيث يقدم النص رواية أخرى حول اقتتال الإخوة وصراعات الدم والثأر من خلال الحروب التي نشبت بين مملكة تدمر في عهد عمرو بن الظرب العمليقي والد زنوبيا أو الزباء وبين ملك الحيرة جذيمة بن مالك بن فهم المكنى بجذيمة الأبرص أو الأبرش الذي شن حربا على مملكة تدمر، وتمكن من قتل ملكها فأقسمت زنوبيا أن تثأر لأبيها[1].

جذب (انتقام الزباء) الانتباه لأهمية التاريخ كمادة يمكن للدراما التلفزيونية أن تبني عليها بنجاح.

هذه الفرضيات التي تعاطى معها النص الدرامي التلفزيوني لم يقبلها النقد والبحث التاريخي، فإذا كان من طبيعة الكتابة للدراما التلفزيونية في نوع الدراما التاريخية أن تعتمد الحقيقة التاريخية كخطوط عريضة، وأن يفسح المجال في التفاصيل، أو الخطوط التفصيلية بحيث تدخل فيها الأسطورة أو التخييل، فإن المأخذ التاريخي على مسلسل (انتقام الزباء) هو أنه غيّر في الخطوط العريضة أي في الحقائق[2].

وقد تحدث باحثون تاريخيون في الفرق بين الشخصيتين الحقيقية والمتخيلة، ومنهم الباحث عدنان البني الذي أشار في مقال له في مجلة الحوليات الأثرية العربية السورية إلى أن هذا الخلط بين حكاية الزباء وقصة زنوبيا ينتج عن التقارب بين زمن الحكاية الشعبية للزباء المفترضة والفترة التي حكمت فيها زنوبيا الملكة في التاريخ، وهي الفترة بين (٢٦٧ - ٢٧٢ م).

---

(١) غسان جبري - دراما التأصيل الفني - ص٥٣.

(٢) الباحث الدكتور إسماعيل مروة في حديث هاتفي بتاريخ ١٥ /٦ /٢٠١٨ حيث كان قد طرح هذه النقطة من خلال برنامج (بعد العرض) على قناة سورية دراما جمعه مع المؤلف قبل سنوات.

ويشير البني في مقارنته بين الشخصيتين إلى «أن زنوبيا ويسميها أحيانا زينب، كانت متزوجة أما الزباء / الحكاية فهي عزباء، وزينب (زنوبيا في اليونانية واللاتينية) هي ابنة زباي، أما الزباء، فابنة عمرو بن الظرب، كما أن زينب لم يكن أبوها ملكاً، في حين أن الزباء كان أبوها ملكاً على الجزيرة وأعمال الفرات ومشارف الشام»[1].

ومع ذلك كان مسلسل الزباء، من الأعمال التلفزيونية الدرامية الناجحة على صعيد المشاهدة، وقد فتح الباب لإنتاج جديد في التلفزيون تعتمد نصوصه على المادة التاريخية، ووقتها قام المخرج غسان جبري في الاستغراق قليلاً في النصوص التاريخية، وقيل عنه إنه «قارئ للتاريخ، ويدقق في المادة التاريخية لأن التدقيق في هذا النوع لايحتاج إلى نقاش، حتى أنه كان يفتح حواراً مع كاتب النص حول المرجعية التاريخية للنص الدرامي ويتناقشان، وقد يجري التعديل وفقاً لذلك»[2].

ومع هذه الحقيقة التي لا يمكن إغفالها، رفض المخرج غسان جبري توصيفه بمخرج الأعمال التاريخية، وقال للكاتب شخصياً، وأكثر من مرة أنه ليس مختصاً في الأعمال التاريخية، وإن اشتغل عليها.

ويحكي جبري عن تجربة الكتابة التي خاضها محمود دياب بأنها غنية لأن هذا الكاتب كان كاتباً مسرحياً مهماً، وكتب مسلسلات عدة من بينها (ليالي الحصاد)، وهو هنا يحاول إعطاء كاتب النص حقه في صنع المادة الدرامية التاريخية.

ونتيجة لنجاحه أثار مسلسل (انتقام الزباء) موجة من الكتابة في المجال التاريخي وفي سجل غسان جبري أعمال مهمة لكتاب آخرين غير

---

(١) محمد محمود بشاي - ليس مجرد سرد (أصل الحكايةفي التراث العربي) –دراسات - ناشرون وموزعون - ص ٣٦.

(٢) غسان جبري - إيضاحات شفوية موثقة في ٣٠/٨/٢٠١٥.

الكاتب المسرحي المصري محمود دياب، ومن الذين كتبوا على هذا الصعيد الكاتب الروائي أحمد يوسف داود «وهو كاتب جيد .. رائع جداً .. كان يكتب السيناريو بمهنية ..» - والتوصيف هنا لغسان جبري - وكتب أحمد يوسف داود مجموعة أعمال من بينها (إرث الدم) و(الفارس المضاع) و(العودة القاتلة) أما رياض نعسان آغا (فكان يكتب المادة الأولى في النص، ثم تجري المقابلة مع المخرج لوضع خطة التصوير، فقد كتب عدة نصوص من بينها :(طرفة بن العبد) الذي كتب غسان جبري نهايته[1].

لم يكن مسلسل (انتقام الزباء) هو أول عمل تاريخي يقدمه كتاب الدراما، فقد سبقته عدة أعمال، لكنه أسس في نجاحه التالي لعملية استلهام (لم تكتمل) للنص الدرامي من التاريخ بجرأة وإنتاج الأعمال التاريخية الضخمة فيما بعد.

وبعد نحو أربعة أعوام على ظهور (انتقام الزباء)، وتحديداً في العام ١٩٨٠، كتب عادل أبو شنب مسلسله الشهير (وضاح اليمن) الذي كان أول تجربة في الإنتاج العربي المشترك يقودها المخرج علاء الدين كوكش، فصور هذا المسلسل في استوديوهات العاصمة اليمنية صنعاء، وكانت هذه الخطوة قفزة جديدة أضافت إلى النصوص التاريخية مجموعة أخرى ومن أعمال علاء الدين كوكش التاريخية:

| | | |
|---|---|---|
| الشطار | للكاتب خيري الذهبي | دبي |
| الوحش والمصباح | للكاتب خيري الذهبي | دبي |
| سيف دحيلان | - | قطر |
| بيوت في مكة | للكاتب وليد سيف | الأردن |
| الذئاب | للكاتب عبد الكريم ناصيف | سورية |

---

(١) هذه المعلومات من الإيضاحات الشفوية للمخرج غسان جبري.

كانت المادة التاريخية في موجة الكتابة الدرامية الأولى مصدراً مهما للكتاب الدراميين الذين بادروا إلى تقديم نتاجهم سريعا إلى التلفزيون، وهنا وجد المخرج علاء الدين كوكش بدوره، وهو الذي كان من متصدري مشهد الإخراج التلفزيوني على خلفية شهرته المسرحية، وجد في الدراما التاريخية فرصة لمحاكاة الحاضر، فقدم النصوص التي تقرأ مراحل الضعف والهزيمة في التاريخ العربي وتشرح واقع التفرقة والانقسام لما لها من انعكاسات على الواقع العربي ففي (مسلسل الوحش والمصباح) الذي أنتج في دبي عام ١٩٨٢ صور واقع العالم العربي الممزق الذي غزاه تيمورلنك ودمر بلاد الشام (...) وفي مسلسل (الذئاب) الذي أنتجه التلفزيون العربي السوري عام ١٩٨٩ تناول واقع المشرق العربي قبيل الغزو الصليبي حيث سيطرة السلاجقة والمماليك، وصراعاتهم على الحكم حتى في العائلة الواحدة، الأمر الذي غيب القوى العربية وأتاح للصليبيين الاستيلاء على الوطن العربي»[١].

لم تكن موجة النصوص الدرامية التلفزيونية التاريخية مقتصرة على سورية أو على التلفزيون فقط، وإنما ظهرت على الصعيد العربي أعمال هامة مثل (سليمان الحلبي) و(ليلة سقوط غرناطة) و(مصرع المتنبي)، إلا أن ما يميز النصوص الدرامية التاريخية السورية التي ظهرت منذ التسعينات وإلى الآن هو تشبثها بمجموعة عناصر دفعة واحد:

- الموقع التاريخي للحدث أو الشخصية وأهميته.
- إسقاطاته المعاصرة، والأثر الذي يتركه على المشاهد.
- قربه أو بعده من الموضوع الديني.

(١) علاء الدين كوكش - دراما التأسيس والتغيير- ط١ ٢٠٠٩- ص٣٥، ٣٦.

ثم رافق ذلك عمليات فنية وإخراجية ضخمة حشدت فيها مجاميع بشرية ومعارك كبيرة، ورسمت أفقا جديدا للانتاج الدرامي بشكل عام.

### ثالثاً - موجة الأعمال التاريخية في التسعينيات:

لاقت الأعمال التاريخية السورية نوعين من ردود الفعل، نوع يتعلق بالجمهور، الذي تلقفها باهتمام، وتابعها بروحية الحكاية معتقداً أنه يتعرف على تاريخه بطريقة الدراما، ونوع يتعلق بالمهتمين بالتاريخ الذين شككوا في مصداقية تناول التاريخ على نحو يخلخل موضوعية الوثيقة التاريخية. وفي المجمل دافع كثيرون عن هذه الظاهرة، فمنهم من رأى أنه إذا كانت الدراما العصرية هي التي تعبر عن هموم المجتمع وواقعه وحتى أحلامه، فإن الدراما التاريخية «تحتل أهمية خاصة نتيجة لظروفنا الحضارية والسياسية، إلى أن أصبحت مؤثرة وموجودة على مساحة أكبر من الواقع»[1].

أي أن التاريخ، تحول بثقة إلى مصدر من مصادر المادة الدرامية لما فيه من غنى لها، وتماثلاً في الأحداث يمكن أن ينتج عنه إسقاط معاصر يقوم بمهام الدراما المعاصرة، كان واضحاً من موجة التحول الهامة إلى التاريخ في التسعينات، فأنتجت أعمال مثل:

| | |
|---|---|
| العبابيد | ١٩٩٥ |
| أخوة التراب ـ الجزء الأول | ١٩٩٦ |
| أخوة التراب ـ الجزء الثاني | ١٩٩٧ |
| الثريّا | ١٩٩٧ |
| البحر أيوب | ١٩٩٨ |

(١) محفوظ عبد الرحمن - فنون العدد ١٠٠٨ تاريخ ٦/٤/ ٢٠٠٠.

### آ - (العبابيد) والكاتب رياض سفلو:

كان مسلسل (العبابيد) محاولة لإعطاء حضارة تَدْمر مكانة تاريخية تليق بها، وكان منطق الشخصيات التي تتحدث على الورق وأمام الكاميرا يحمل رسالة واضحة تتحدث عن قوة الحضارة وحضارة القوة، فتَدْمر التي اجتاحها الرومان وأسروا ملكتها زنوبيا هي مملكة سورية تملك قوة الحضارة، والرومان الذين دمروها يملكون حضارة القوة.

استغرق إنجاز هذا المسلسل أكثر من عام ونصف العام، ومع ذلك «لم يسلم من الانتقادات التي انصبت حول ضآلة ما قدمه المسلسل عن سيرة بطلته التاريخية وإنجازات مملكتها...»[١]، وفي الكتاب الذي يمثل وجهة نظر مخرج العمل بسام الملا بدا مسلسل (العبابيد) رغم الاهتمام الجماهيري الذي حظي به في البداية بدا « مخيباً لآمال الناس... ليس بسبب النهاية التي يموت فيها أبطال العمل كافة وتهجم فيها قوة روما المتغطرسة لتدمِّرَ حضارة تَدْمر الشرقية، ثم تسوق ملكتها أسيرة ومكبلة بالسلاسل في موكب القائد الروماني أورليان وحسب، بل أيضاً بسبب عدم التمهيد الجيّد لتاريخ تدمر وانتصارات وجهود ملكتها في بناء تلك الحضارة العظيمة قبل الوصول إلى هذه النهاية المأساوية التي ربما كانت تفاصيلها العامة حقائق تاريخية معروفة في قصة زنوبيا...»[٢].

ومع ذلك يظل مسلسل (العبابيد) عبارة عن رؤية تاريخية مهمة لكاتبه رياض سفلو وهو، كما تمّت الإشارة، صراع بين حضارة القوة، ويمثلها الرومان، وقوة الحضارة وتمثلها تدمر وهذه الرسالة التي حَمَّلها الكاتب المذكور لنصه التاريخي، لم تترك أثراً حاضراً على الأرض لأن شخصية زنوبيا شغلت ذهنية المشاهدين أكثر من البعد التاريخي الحضاري الذي كان يسعى إليه الكاتب.

---

(١) بسام الملا عاشق البيئة الدمشقية - دار كنعان - ط١ ٢٠٠٩ - ص ٢٥.
(٢) بسام الملا عاشق البيئة - مرجع ورد ذكره - ص ٢٦.

وعلى صعيد كتابة النص، يسجل الكاتب رياض سفلو مهارات في التعاطي مع المادة التاريخية في السيناريو، فتراه وهو يحدد للمخرج ملامح تتعلق بالإكسسوارات أو الديكور تحتاج إلى مرجعية تاريخية ونلاحظ ذلك في أكثر من مشهد، كما هو الحال عندما يتحدث عن المقصلة فهي «عبارة عن خشبتين مسطحتين.. الأرضية التي يقف عليها الفارس والغطاء الثقيل المثبت عليه رؤوس حديدية حادة تشبه رؤوس الرماح، والغطاء هذا معلق بواسطة حبل مشدود إلى وتد يشبه جذع الشجرة فعندما يقطع الحبل أو يقطع الوتد فإن الغطاء يهوي على الفارس ويحوله إلى قطعة لحم مثقّبة...»[1].

وكذلك يفعل عندما يتحدث عن المدفن في قرية عش اليمام فهو «عبارة عن غرفة مستطيلة تحت مستوى الأرض محفور في جدرانها قبور من الأنفاق المعلقة على شكل متوازي المستطيلات المفتوحة من طرف واحد، بحيث تتسع لجثة رجل واحد، إذ أن الخاصة من التدمريين يدفنون موتاهم على هذه الطريقة»[2].

وفي المشهد التالي[3] نتعرف على المعطيات التي يقدمها للاستفادة منها أثناء التصوير:

**المشهد ٣٢٦ تَدْمر - قصر الملكة - قاعة العرش داخلي صباحي**

| | | |
|---|---|---|
| الكاميرا على أحد الفرسان القادة راكعاً بخشوع أمام الملكة ـ تتراجع الكاميرا **(زوم آوت)** لتصبح خلف كتف الملكة | | |

**(١)** سيناريو العبابيد ـ رياض سفلو ـ المشهد ٢.

**(٢)** سيناريو العبابيد ـ رياض سفلو ـ المشهد ٣ .

**(٣)** سيناريو العبابيد ـ رياض سفلو ـ المشهد ٣٢٦.

| | | |
|---|---|---|
| استقم أيها الفارس .. | زنوبيا | |
| | | الفارس يقف محيياً، ويظهر المجلس ممتلئا بأعضاء مجلس الشيوخ وبعض المقربين |
| دام عز صاحبة الجلالة إلى الأبد | الفارس | |
| ماذا تحمل إلينا ؟ ! | زنوبيا | |
| أرسلني زبدا قائد الجيوش لأبلغك بوصولنا إلى حمص، وبتنفيذ أوامرك بحذافيرها .. وبأن فصائل الجيش قد انتشرت في المواقع التي أشرت إليها ياصاحبية الجلالة .. | الفارس | |
| | | الكاميرا على زنوبيا وقد شعرت بالراحة والرضا لوصول هذه المعلومات إلى جميع من حضر المجلس كما خططت تماما |
| بلغ سيدك زبدا عن رضانا لحسن تنفيذ أوامرنا .. | زنوبيا | |
| سيدي زبدا يطلب الإذن في المجيء إلى تدمر لمناقشة بعض الأمور الهامة مع جلالتك | الفارس | |
| لاداعي لمجيئه أيها الفارس لأنني سأذهب إليه بنفسي .. | زنوبيا | |
| ضربات موسيقية | | |
| | | الكاميرا على أعضاء مجلس الشيوخ يتبادلون النظرات ويتهامسون مستغربين.<br>الكاميرا على زنوبيا ترفع صوتها لتسمع الجميع وتعيدهم إلى الهدوء |

| | زنوبيا | انطلق في الحال وقل لسيدك زبدا أن يستعد لعقد مجلس الحرب بحضور أركان الجيش جميعا وسوف أرأس هذا المجلس بنفسي .. |
|---|---|---|

لم يتمكن مسلسل العبابيد، في الوقت الذي عرض فيه، كنص تاريخي من إثارة ردود الفعل شبيهة بالتي أثارها مسلسل ( انتقام الزباء ) الذي يتحدث عن الشخصية الموازية التي أشرنا إليها قبل قليل، رغم أن ظهور الفنانة العربية رغدة كنجمة للعمل كان عاملا مساعدا، كما اشتغل المخرج بسام الملا على مشاهد ضخمة أعد ديكورها المهندس بسام أبو عياش جرت فيها أحداث ومعارك ذات إيقاع درامي أكبر من العمل الأول، كذلك لم يكن رد الفعل عليه بموازاة رد الفعل الذي حصل إثر عرض مسلسل (أخوة التراب) التاريخي للكاتب حسن م.يوسف في جزأيه الأول والثاني.

### ب - (أخوة التراب) والكاتب حسن م. يوسف:

أُنتج مسلسل (أخوة التراب) في ظرف سياسي جعله في دائرة اهتمام أكبر من كونه عرضاً تلفزيونياً في وقت اضطربت فيه العلاقات التركية السورية، نتيجة أزمة معروفة هي أزمة كادت تؤدي إلى حرب بين البلدين كان ظاهر أسبابها وجود (عبد الله أوجلان) رئيس حزب العمال الكردستاني، وعندما تحسنت العلاقات لم نعد نرى هذا المسلسل على شاشات القنوات التلفزيونية السورية، ثم وإثر وصول (حزب العدالة والتنمية) إلى الحكم في تركيا، وتدخله في الأزمة السورية عام ٢٠١١ عادت المحطات السورية إلى بث هذا المسلسل، فيما لجأت بعض المحطات العربية إلى وقف عرضه نتيجة طلب دبلوماسي تركي.

يعود مسلسل (أخوة التراب) إلى تاريخ الدولة العثمانية التي حكمت البلاد أربعمئة عام، ليأخذ أحداثه من المرحلة الأخيرة فيها، فيتعرض من خلالها إلى (مذابح شهيرة ضد الأرمن) تنكرها تركيا اليوم، ويقف عند التناقضات التي حصلت بين الشخصيات الوطنية العربية وبين السلطات العثمانية، والتي أدت إلى محاكمة هذه الشخصيات وإعدامها في سورية ولبنان، ولأن المظلومين إخوة وكل مظلوم روى بدمه أرض سورية هو أخ لنا في ترابها.« كما يقول كاتب أخوة التراب حسن م.يوسف»، فقد « كان لابد لي كي أضفي على شهداء السادس من أيار (١٩١٦) ما يستحقونه من إجلال وإقناع، أن أضعهم في سياق العملية التاريخية المركبة التي أنتجت مأساتهم، ولكي أفعل ذلك بشكل مقنع وإنساني، كان لا بد لي أن أقف بكل تعاطف وتقدير عند شهداء المذابح الأرمنية التي بدأت في إسطنبول يوم الرابع والعشرين من نيسان ١٩١٥ ثم توالت فصولاً، وكان تراب سورية شاهداً على واحدة من أكثرها دموية في بادية دير الزور»[١].

كانت الشخصيات السورية التي قدمها المسلسل تحمل البعد الفكري والتنويري معاً، وقد اكتسبت بعداً وطنياً عندما علقها العثمانيون على أعواد المشانق في ٦ أيار ١٩١٦، وإذا كانت الشخصية التاريخية والحدث يأخذان أبعاداً ثقافية وفق ارتداد الحاضر نحو الماضي، فإن هذه الأبعاد الثقافية تتعلق في كثير من الأحيان بالذهنية التي يعالج بها الكاتب والمخرج طبيعة العمل التاريخي»[٢].

أثار الصحفي جان ألكسان، إشكالاً مهماً يتعلق بالجزء الثاني من مسلسل «أخوة التراب» في مقال صحفي ادّعى فيه أن فرار بطله، الذي

---

(١) حسن م. يوسف - جريمة لا تسقط بالتقادم - صحيفة تشرين السورية بتاريخ ٢٧/٤/٢٠١٤.

(٢) الدراما التاريخية السورية - حلم نهاية القرن – ص٧١.

لعب دوره الفنان أيمن زيدان، من الجندية مقتبس - دون أية إشارة - عن رواية الكاتب الروسي فالنتين راسبونين بعنوان (الهروب) التي سبق أن أنتجت للسينما.

وقد رد عليه كاتب النص حسن م. يوسف ليوضح أنه وقبل نحو خمس سنوات نشرت الباحثة الإنكليزية (انديميد هرست) دراسة ملفتة في الملحق الفني لجريدة الأوبزيرفر البريطانية الصادر يوم الأحد ٤ سبتمبر / أيلول ١٩٩٤. بعنوان (الرائعون السبعة، يستمرون ويستمرون)، وقد قالت في مقدمة بحثها: لم تعد هناك أفكار جديدة، هناك طرق مختلفة لقول الأشياء نفسها، وبعد ذلك تشير الباحثة إلى سبعة حبكات أساسية تكمن في قلب أي نوع من الكتابة النثرية، وهي تورد تلك الحبكات من خلال أسماء أشهر الأعمال التي تعبر عنها، وهي:

١ - حبكة روميو وجولييت.

٢ - حبكة الطرف الثالث.

٣- حبكة العنكبوت والذبابة.

٤ - حبكة الضعف القاتل.

٥ - حبكة الصفقة الفاوستية.

٦ - حبكة كانديدا وانتصار البراءة.

٧- حبكة ساندريلا.

وقال: «قبل كل شيء أود أن أشير إلى أن مسلسل (أخوة التراب) مبني على قصة حقيقية من تاريخ أسرتي، فبطل المسلسل إسماعيل هو شقيق جدي الذي ذهب إلى (السفر برلك) لقاء الأرض. يتم سوق إسماعيل، مقيد اليدين إلى حرب لا تعنيه، وبسبب إصابته بالملاريا يتخلف في دمشق، بينما

يمضى شقيقه ورفاقه إلى حرب الترعة ,وعندما يشفى يعيّن حاجباً لدى الضابط الاحتياطي الوطني الشاعر(عمر حمد) فيتعرف من خلاله على الحركة الوطنية العربية الصاعدة آنذاك ,وعندما يدرك عمر حمد أن الأتراك قد اكتشفوا نشاطه السياسي يرافقه إسماعيل في محاولة للهرب نحو مواقع الثورة العربية في الجنوب مع عدد من الوطنيين، كما يساق معه إلى ديوان عاليه العرفي. وبعد أن يعدم الأتراك عمر حمد في عداد شهداء السادس من أيار، في كل من دمشق وبيروت يصدر أمر بنقل إسماعيل إلى سجن القلعة بدمشق فيهرب في الطريق كي ينفذ وصيته.

وعندما يعود إسماعيل إلى القرية يختبئ، لا لأنه مطارد أو يشعر بالعار، بل كي لا يستعيد الملاك الأرض من أسرته، الأرض التي ذهب هو إلى (السفر برلك) من أجلها ومات أخوه وأمه بسببها، أما البطل رسبوتين فهو شخص جبان يهرب من الجبهة خلال الحرب الوطنية العظمى ويختبئ لسببين، لأنه يعاني الشعور بالعار ولأنه مطارد وعندما تحمل زوجته منه تنتحر كي تخفي عارها قبل أن تنجب طفلها، أما فضة زوجة إسماعيل (سوزان نجم الدين) فتقضي فترة حملها في بيت أمها الأرملة العمياء..»[1].

### جـ - (الثريّا) والكاتب نهاد سيريس:

في عام ١٩٩٧ ظهر مسلسل (الثريّا) لكاتب روائي شهير من حلب هو نهاد سيريس، ورغم أنه حاز على الجائزة المصرية في الأعمال الاجتماعية، إلا أن كاتبه وصفه بأنه (تاريخي - ملحمي) يتناول المرحلة الممتدة بين عامي (١٩١٨-١٩٢٧).

وفي أحداث مسلسل (الثريّا) نعود إلى الحرب العالمية الأولى، التي كان في أثنائها العديد من الفارين من التجنيد في صفوف الجيش العثماني،

---

(١) حسن م. يوسف - مجلة فنون العدد ٩٦٩ تاريخ ٢٤/٦/١٩٩٩.

وكان البعض من هؤلاء قد نظم عصابات لقطع الطرق ونهب وقتل الأتراك، واحد منهم كان اسمه عكاش الباشق، الرجل القوي والجميل والمنصف الذي تركت المجاعة التي كان الشعب يعاني منها أثراً قوياً في نفسه .كان عكاش هذا يغير، هو وعصابته، على الضباط الأتراك ويسلبهم الأموال والأطعمة ومن ثم يقوم بتوزيعها على الفقراء.

ومن شخصيات هذا المسلسل أيضا إسماعيل باشا، وهو من أصول تركية، يملك قصراً مهيباً في القرية .كان يحب الموسيقا والسلطة، قوي الشكيمة ويشعر أنه استمد قوته من قوة ومهابة السلطة العثمانية .كانت له ابنة جميلة اسمها **(**ثريّا**)**، وبينما كان عكاش يغير على القصر ليقوم بقتل اليوزباشي التركي الذي نزل ضيفاً على إسماعيل باشا، تراه ثريا وتتعلق به، حتى إنها تعشقه وترفض أن تخطب إلى ابن أحد ملاّك الأراضي المجاورين للقرية.

تتابع **(**ثريا**)** أخبار **(**عكاش**)** عن طريق ضرب المندل و**(**تبييت الاستخارات**)** التي كانت تقوم بها **(**الحاجة أمون**)**، حتى تتأكد من أن **(**عكاش**)** يبادلها حباً بحب أقوى وأشد. ورغم أنها تعرف ماذا يمكن أن يحدث إن علم أبوها الباشا بأنها تحب ألدّ أعدائه، فإنها مع ذلك تصمم على الوقوف في وجه أبيها.

تُهزم تركيا في الحرب العالمية وتخرج من سورية، وبسبب ذلك يضعف إسماعيل باشا أمام أعدائه. وفي ذلك الوقت يعود عكاش إلى القرية مصحوباً بعصابته، يدخلون إلى القصر، فيظن الباشا أن عكاشا جاء لقتله، فيقول له:

- لقد انتهت الحرب يا باشا.

ونتابع الأحداث في التلخيص الذي أعده الكاتب نهاد سيريس للأحداث كما يلي: «يشتري عكاش قطعة أرض وبيتاً متواضعاً في القرية

ويتفق مع ثريّا خانم على الزواج، وفي اليوم المعهود يأتي ليصحبها، حينها يعلم الأب بذلك.. وبما أن الباشا قد ضعفت سلطته فقد اكتفى بطرد ابنته ومطالبتها بزواج شرعي حفاظاً على سمعة العائلة، وهذا، طبعاً، ما كانا قد صمما عليه، ومنذ الآن لن يعترف الباشا بابنته وسيحرمها من الميراث، وسينتظرها لتعود إليه جائعة وفقيرة وذليلة، فقد ابتدأت حرب الإرادات بين الأب وابنته العنيدة ثريا.

ولكن ثريا لن تسمح بذلك، فقد ابتدأت حرب العمل لكي لا تذل . كانت تعتمد على حب عكاش لها «إن توقفت عن محبتي فسوف تعيدني إلى أبي ذليلة»، صارت تعمل في الأرض كفلاحة عادية كي توفر المال وتشتري قطعة أرض أخرى .. وستظل تعمل، هي وزوجها وأولادها فيما بعد، بأنفسهم في الأرض حتى تمر عشرون عاماً ونيف .ظلوا يشترون الأراضي . كانت تصر على تملك نفس المساحة التي كان أبوها سيورثها لها لو كانت ظلت في قصره.

ولكن بعد كل هذه السنين، وبسبب العمل الشاق والرهيب الذي كان يزداد كل سنة بسبب شراء أرض جديدة، يقع عكاش فريسة المرض، ويرتفع حاجز بين ثريّا وبين ابنها إبراهيم وابنتها أميرة، بسبب رغبتهما في تخفيف عبء العمل عن نفسيهما، وبسبب محبتهما لأبيهما المريض. أما الابن البكر لثريّا، حمزة، فقد كان يختلف عن الآخرين، فقد كان إلى صف أمه، يفعل ما تريد.

يموت الأب، وبموته ينزاح الآخر الذي عملت ثريّا كل ذلك تحدياً لرغبته في أن يراها وقد عادت إليه ذليلة، وتحسب أن المعركة قد انتهت، ولكن هناك أخوها عاصم، الذي يريد الاستمرار في محاربتها كي لا تعود وترث، فينقص ميراثه. ولكن المعركة تستمر بأدوات أخرى، فقد استطاع

عاصم، وبمساعدة ابنه الشاب ثروت، أن يكسب إبراهيم إلى صفه ضد أمه، ويخطف ثروت قلب أميرة ويتزوجها، وفي ذلك الوقت يموت عكاش بعد صراع مع المرض، ويقتل ابنها البكر بمكيدة كان قد دبرها ثروت لإزاحته إلى الأبد، وتبقى ثريا وحدها، تنتظر ولادة حفيدها ابن حمزة.

السؤال الكبير الذي طرحته **(ثريّا)** على نفسها وهي تنظر إلى الخلف : هل كان صحيحاً كل ما فعلته؟ هل كان عليها ان تتحدى أباها، هل كان ذلك عبثاً في عبثٍ**...»**[1]**.**

## د - (البحر أيوب) والكاتب إلياس الحاج:

في مسلسل **(البحر أيوب)**، انتقل الكاتب إلياس الحاج إلى ملاحم إنسانية خاضها البحارة الصيادون بمواجهتهم للمستعمر خلال الانتداب الفرنسي لسورية لنيل الاستقلال، ومع متانة النص التاريخي، والحديث عن المرحلة نفسها، لم يلق هذا المسلسل الضجة التي أثارها (أخوة التراب**)**.

ويقول الكاتب إلياس الحاج في تلخيصه للعمل خلال رسالة إلى الناقد سعد القاسم أثناء توليه مهمة رئيس تحرير «مجلة فنون السورية» إنها شواهد مستمدة من الحياة اليومية لأشخاص مهمشين على المستوى السياسي لكنهم ليسوا كذلك على مستوى النضال الشعبي ..فريّس الصيادين أيوب «خالد تاجا» المطلوب بتهمة قتله كابتن فرنسي والذي يعيش في مغارة البحر بعيداً عن زوجته الداية زاهية «مها الصالح» المهددة بالخطر ومداهمة بيتها لحضوره إليها سراً وبشكل متكرر .. مغتصب حبه بزواج حبيبته هند «فيلدا سمور» عنوة من السرجان روبير «نجاح سفكوني» الحاقد على ثورة الصيادين ورمزها أيوب منذ نزول الفرنسيين

---

**(١)** نهاد سيريس **-** في رسالة خاصة للكاتب**.**

الساحل السوري في تشرين الثاني من عام (١٩١٨) ورَفْعهم العلم الفرنسي على السرايا مقر الحكومة ... وهذا ما شكّله المسلسل كوجه آخر من أوجه الصراع الدرامي الإنساني لمسار الأحداث وذاكرتها الأولى التي لم ينس معها جماعة الريس أيوب لحظة أن الحب وحماية الشاطئ والبحر هي أولى القضايا الواجب الدفاع عنها و الحفاظ عليها مهما استلزم الأمر من استبسال وتضحيات»[١].

ويضيف الكاتب إلياس الحاج إن بداياتها كانت تلك الصور المؤثرة في تفجير المراكب و إحراقها ..كردة فعل حاقد من الفرنسيين على أهل البحر الصامدين في وجوههم بعد حادث مروع وقع في ساحة الشيخ ضاهر باللاذقية الساعة السادسة من مساء يوم الخميس الخامس من تموز عام (١٩٤٥) انتهى بقتل الفرنسيين لعشرين من الأبرياء وجرح ست وسبعين منهم حسب رواية المسلسل على لسان شخصياته كتأسيس توثيقي للشرارة التي أطلقت ثورة الصيادين عام (١٩٤٥).

كانت ثورة الصيادين في اللاذقية أقسى عام مرت به هذه المدينة منذ نزول الفرنسيين بالساحل حتى أنه سمي عام الشهداء أو عام المذبحة الكبرى والتي عجلت في نهاية الوجود الفرنسي باللاذقية بل وفي الساحل السوري كله...»[٢].

في نص مسلسل (البحر أيوب) حاول الكاتب إلياس الحاج توجيه المخرج إلى مسائل تحمل دلالات الشخصيات وسلوكها والأمكنة ومعناها وذلك في متن بناء المشهد، وهذه طريقة لم نكن نلاحظها في الأعمال الأخرى:

---

(١) من نص الرسالة أرسلها الكاتب لمؤلف هذا الكتاب.

(٢) من نص الرسالة .

| مشهد | خ .غروب | ميناء الصيادين |
|---|---|---|
| - بمرافقة موسيقا تراثية من وحي هدير البحر، ظهور تدريجي على لوحة الغروب، وصورة البحر ضبابية، تمتزج بلون أحمر داكن فوق سطح الماء .. /مزج إلى/ -الأمواج تضرب الشاطئ بعنف صارخ وتعود مع الزبد متكسرة .. مع نهاية غروب الشمس وهي تختبئ خلف البحر.. -مراكب الصيادين المنارة فوانيسها تتقدم باتجاهنا .. وريس البحر العتيق) أيوب (الملاحق من الفرنسيين على متن مركبه الكبير وفي عينيه نظرة التحدي.. | | /موسيقا تراثية ساحلية مناسبة/ |
| | قطع | |

وهو هنا يربط حركة الموج الصاخبة مع الموسيقا الساحلية التراثية مع قدوم مركب الصيادين الذين وقفوا ضد الفرنسيين في تلك اللحظة التاريخية من تاريخ البلاد، ثم في المشهد التالي يحول المرأة السورية التي انتهكها الكولونيل بعد إعدام والدها إلى نظرات حقد لأن من طبيعة الرمز أن يحمل مداليله ضمن الأحداث النوعية كالتي تجري في نص **(البحر أيوب).**

| مشهد | خارجي ليلي | فيلا الكولونيل |
|---|---|---|
| إلى الكونوليل يركب سيارته ويبتعد وسط نظرات هند السورية الحاقدة عليه، والتي تزوجها مع دخول الفرنسيين وقد | | موسيقا تراثية ساحلية مناسبة |

| | | |
|---|---|---|
| أعدم والدها عزيز الموظف لدى السلطات الفرنسيين لاكتشافه تعامله مع الثوار الصيادين.. | | |
| | قطع | |

وشيئاً فشيئاً تأخذنا المشاهد، لتؤسس لطبيعة مواقف السوريين ضد المحتل الفرنسي لسورية، حتى في لحظة كتلك التي يمر فيها **(أبو ديب)** المخمور في مقهى شاناتا:

| **مشهد** | **داخلي نهاري** | **أمام شاناتا** |
|---|---|---|
| - تصل سيارة الكولونيل إلى مقهى شانتا المكان الذي غنى فيها عبد الوهاب وأم كلثوم .. ويترجل ويدخل ونحن نسمع أغنية سالم حبيتو من الفلكلور الساحلي .. من مقام جهاركاه .. | | |
| | المطرب | سالم حبيته.. واللة قلبي واعطيته<br>البعد لك ياسالم .. عيني ياسالم ياسالم<br>عيني ياصغير.. |
| | قطع | |

| **مشهد** | **داخلي ليلي** | **صالة شاناتا** |
|---|---|---|
| - الأرمني يانكو صاحب ونادل شناتا يصب كأساً للمشخصاتي أبو ديب<br>الذي بدا مخموراً.. | يانكو | صخه خبيبي مشخصاتي.. |
| | أبو ديب | ما عيب عليك تتمسخر عالمشخصاتي لك يانكو.. .. |

| | | |
|---|---|---|
| | يانكو | أنا بيتمسخر عـأبو ديـب .. المشخـصاتية فنانـه وأنتـي فنانة خبيبي .. هون بيـشناتا أجا غنى سيدة أم كلثوم.. |
| وهو ينظر الى الكولونيل بحقد | أبو ديب | أي لكـان طـول بالـك عـلي حبتـين لأعملـك فـصل مرسح ما صار بس نخلص من هالقاعدين على أنفاسنا |
| يقترب الكولونيل ويانكو يسرع | المطرب | ضربني بعصلة الفضة..<br>خلاني عالفرشة تلضة<br>هـاتو الحكـيم مـن طنطـا ..<br>عيني ياسالم ياسالم<br>عيني ياصغير<br>نزلـت دموعنـا .. الحبايـب هجـروا وجافونـا .. راحـوا وما ودعونا.. عيني ياسالم<br>عيني ياصغير<br>سالم حبيته .. أنا عقلي عطيته<br>طول عمـري لـك يـا سـالم ..<br>الحـق هـواك ياسـالم عينـي ياصغير<br>مـسهرني ليـالي.. وخـلاني لحالي<br>ضلك معي ياسالم .. تـسهر معي يا سالم<br>عيني ياصغير |
| | قطع | |

## هـ - (ياقوت الحموي) والكاتب أنور تامر:

شهد العام ١٩٩٨عودة إلى شخصية (ياقوت الحموي) التاريخية التي كانت الدراما السورية قد تناولتها في السبعينيات ومـن المخـرج نفـسه، ففـي أواخر تـسعينيات القـرن المـاضي عـادت هـذه الشخـصية للظهـور، ربـما لأن

ذلك يستند إلى وجهة نظر محددة، لأن «ياقوت الحموي في السبعينات (كان) عملاً وثائقياً يتحدث عن (ياقوت الرحالة) ولم تحظ الدراما بنصيب وافر من العمل فضلاً عن أنه كتب بعقلية السبعينيات وتقنيات السبعينيات والأدوات الإخراجية والآن تطورت كثيراً»[1]. اندفع المخرج محمد فردوس أتاسي، بعدها، لإعادة إخراج (ياقوت الحموي) مستفيداً من التقنيات الحديثة وبرؤية جديدة تتناسب مع الإمكانيات الإخراجية الحالية. والملفت أن هذه العودة لم تكن من خلال نص جديد بل من خلال إعادة صياغة النص من جديد، كما يوضح المخرج فردوس أتاسي، وهو ينسب الإضافات إلى نفسه : «وبدّلنا في الشخصيات ووسّعنا المشاهد حتى نستطيع الذهاب بالعمل خارج الاستديو، والمعركة في المسلسل كانت جزءاً من إضافاتي على النص أيضاً وكانت لها ضرورة درامية باعتقادي وليس مجرد عملية زخرفية وتزيينية»[2].

ويرى الناقدان نجيب نصير ومازن بلال أن (ياقوت الحموي) هو العمل الوحيد (الذي له بعد تاريخي واضح)[1] في حين يقارن الفنان جمال سليمان الذي لعب دور ياقوت الحموي في (النسخة الجديدة) يقارن بين هذه الشخصية و(ابن خلدون) كمؤرخ ومفكر ومحلل تاريخي، فيرى أن الأخير لا يرقى إليه مؤرخ عربي آخر، فهو لم يكتف بتسجيل الوقائع والخصائص والأحداث والتواريخ، بل تتجسد عظمته في بنائه لنظرية تاريخية محاولاً فهم آليات حلاكة التاريخ ومحاولاً كشف أسرار نهوض المجتمعات واختفائها، أما (ياقوت)، فإنه لم يعش صراعاً مع واجبه الوطني الذي لم يتدخل كثيراً في صياغته كمفكر .... إنه من ذلك النوع من الرجال المتفانين المخلصين

(١) محمد فردوس أتاسي - مجلة فنون العدد ١٠١٧ تاريخ ٢٠٠٠/٦/٨ - معركة ياقوت الحموي.

(٢) المصدر السابق .

الواضحين جداً بينما (ابن خلدون) مثل (المتنبي) كان ولا يزال مثيراً للجدل.

ويتحدث عن اختلاف شخصي بين (ياقوت وابن خلدون) فالأول كان عبداً ثم أصبح سيداً حراً، وهذا الموضوع لاشك الأكثر جاذبية لكاتب درامي، أما الجوانب الجذابة في شخصية (ابن خلدون) فهي مواقفه السياسية ونظرته الفكرية لعلاقات الأمم والمجتمعات مع بعضها»[٢].

ويقارن هذا الفنان أيضاً، من خلال طريقة التناول الفني والفكري، فهو فارق «بين نص (منمنمات تاريخية) من خلال طريقة التناول الفني والفكري، فهو فارق» بين نص منمنمات تاريخية ومسلسل ياقوت الحموي نستطيع أن نكتشف أن الفارق أيضاً هو مواز للفارق بين شخصية ابن خلدون و ياقوت الحموي ففي حين انشغل أنور تامر بفكرة لم الصف وحشد القوى لمواجهة المغول ولم يعط اهتماماً كبيراً لطبيعة التعقيدات الداخلية للإمبراطورية الإسلامية ,فان سعد الله ونوس انشغل أكثر في الأمر الداخلي، محاولاً الكشف عن طبيعة الصراعات والتناقضات الفكرية والسياسية لأمة تقف ضعيفة في مواجهة عدو همجي»[٣].

### رابعاً - الأعمال التاريخية في القرن الجديد:

مع مطلع الألفية الثالثة، قدمت الدراما التاريخية نصوصاً طرق فيها كتّابُها أبواب التاريخ الصعبة، وخاصة التاريخ العربي والإسلامي، ومن

(١) الدراما التاريخية السورية – ص ١٩.

(٢) مجلة فنون - العدد ٩٤٤ تاريخ ١٢ /١٠ /١٩٩٨.

(٣) المصدر السابق.

المعروف أن التعاطي مع هذا الجانب والدخول فيه هو بمنزلة دخول غير حذر في حقل ألغام واسع لمجموعة أسباب من بينها:

١. المحاذير الدينية والتعاطي معها اجتماعياً في البلدان العربية والإسلامية.

٢. المحاذير التاريخية، التي تربط بين التدقيق التاريخي وعلاقته بالتدقيق الديني.

٣. مشكلة تشخيص بعض الشخصيات وظهورها مجسدة على الشاشة.

أي كان هذا النوع من النصوص التاريخية مرهوناً بعاملين أساسيين: هما الرأي العام، والمرجعية التاريخية والدينية، ومع ذلك تخطت الدراما هذه العقبات، وأظهرت تفهماً تاريخياً وفقهياً دينياً لها، وقد عالج الكاتبان نجيب نصير ومازن بلال هذه النقطة على أرضية مفهوم «الدراما التاريخية وسلطة التراث» عبر تحليل بعض الأعمال الدرامية من مختلف اتجاهات الدراما التاريخية، ولاحظا أن الدراما التاريخية تحاول دائماً تأكيد المعرفة التراثية، لا نقلها .فكثافة الأعمال التاريخية وحضورها القوي داخل المحطات العربية، فتحا مساحات جديدة داخل الماضي سواء «الزمن المجهول»، وفي السير الشعبية أو في مراحل معاصرة من تاريخ سورية .وأكد حضور الموضوع التاريخي الهوية التراثية للمجتمع لكن التناقض بقي في رسم الشخصية والحدث داخل حركة الدراما ككل»[١].

بعد عام ٢٠٠٠ كنا أمام موجة إنتاج مهمة قدّمت في السنوات الخمس الأولى مجموعة من النصوص التاريخية، ولو عدنا إلى الجدول الرئيسي، الذي أوردناه في بداية الفصل نجد فيه:

---

(١) وسيم الأحمر - «الدراما التاريخية السورية»: قراءة الحاضر في صور الماضي - صحيفة الحياة ٢١/٤/٢٠٠٠.

| | |
|---|---|
| صلاح الدين الأيوبي | ٢٠٠١ |
| البحث عن صلاح الدين | ٢٠٠١ |
| زمان الوصل | ٢٠٠٢ |
| فارس بني مروان | ٢٠٠٢ |
| هولاكو | ٢٠٠٢ |
| صقر قريش | ٢٠٠٢ |
| الحجاج بن يوسف الثقفي | ٢٠٠٣ |
| ربيع قرطبة | ٢٠٠٣ |
| صور ضائعة | ٢٠٠٣ |
| الشتات[١] | ٢٠٠٣ |
| العودة القاتلة | ٢٠٠٤ |
| ومضات من التاريخ | ٢٠٠٤ |
| التغريبة الفلسطينية[٢] | ٢٠٠٤ |
| أبو الطيب المتنبي | ٢٠٠٤ |
| الظاهر بيبرس | ٢٠٠٥ |
| سيد العشاق | ٢٠٠٥ |
| ملوك الطوائف | ٢٠٠٥ |

(١) بالنسبة لمسلسل الشتات أثار ردود فعل كبيرة عند عرضه رغم أن العرض تم في قناة واحدة أو قناتين.

(٢) نالت التغريبة الفلسطينية اهتماماً كبيراً في النقد، وأثنى النقاد والمشاهدون على هذا العمل التاريخي الذي يتناول تاريخ القضية الفلسطينية.

نلاحظ في هذا الجدول زخماً قويا في الإنتاج الدرامي التاريخي، ونلاحظ فيه أيضاً ملمحاً، لابد من الإشارة إليه، هو طغيان الجانب التاريخي المتعلق بالحضارة الإسلامية وتاريخها على الجانب المتعلق بالقضايا التاريخية الحديثة وحتى الثقافية للمجتمع العربي.

وإذا حذفنا مسلسلات (الشتات)، و(التغريبة الفلسطينية) و( المتنبي) و(سيد العشاق)، نجد أن بقية الأعمال تنحصر في الجانب الأول، ومرد ذلك إلى أن صخب الحياة والصراعات التي جرت فيها تاريخياً كان أكثر إغراء للكتاب الدراميين والجهات المنتجة على السواء!

## آ - صلاح الدين الأيوبي وتجربتان للكتابة:

في العام ٢٠٠١ أقدم منتجو الدراما السورية على إنتاج نصين دراميين تاريخيين عن شخصية واحدة هي شخصية صلاح الدين الأيوبي، وكان الكاتب حسن م. يوسف صاحب أحد هذين النصين، وأدى في المسلسل شخصية معاصرة في قلب التاريخ - وهو أسلوب أدخله هذا الكاتب بطريقة لافتة، أما النص الآخر، فقد بدأ بكتابته الروائي (قمر الزمان علوش) وبعد خلاف بينه وبين المخرج حاتم علي يتعلق بالرؤية الفنية والفكرية للعمل تم تكليف الدكتور (وليد سيف) بكتابة المسلسل.

ومباشرة سنجد أمامنا مجموعة العقبات التي واجهت الدراما التاريخية بشكل عام، ففي العمل الأول الذي كتبه وليد سيف، كانت مقاربة شخصية تاريخية كشخصية (صلاح الدين) تشبه السير في حقل ألغام - كما يقول المخرج حاتم علي «لأنها واحدة من الشخصيات المحاطة بالحرمات التي يجب الاقتراب منها بحذر شديد، فـ(صلاح الدين)

شخصية قومية وقيمة كبيرة في المخيلة والذاكرة العربية والإسلامية، وينبغي التعامل معها باحترام شديد»[1].

ولأن النص التاريخي هنا كان ينحو إلى أن يكون عملاً قصصياً فقد لجأ الدكتور وليد سيف «إلى اختراع مجموعة من الشخصيات التي تنتمي للعامة فنحن - كما يقول - لا نؤرخ لـ صلاح الدين فقط وإنما نؤرخ لأمة وشعب من خلال هذا الرجل»[2].

وفي ملاحظة مهمة يتحدث عنها أحد أهم من كتبوا الدراما التاريخية، وهو الدكتور وليد سيف ثمة اعتراف بأن هناك صعوبات تكتنف بناء الشخصيات التاريخية المركبة التي تحتمل الإسقاطات وتتداخل فيها الكثير من العوامل السياسية والأيديولوجية، وكيفية فهم الآخر والصراع معه فكيف يمكن رسم شخصية (صلاح الدين) ضمن هذه المفاهيم ؟

يقول الدكتور وليد سيف: «لا يوجد إنسان ببعد واحد أو قضية ببعد واحد هناك أبعاد مركبة في الشخصيات التاريخية والإنسانية بصورة عامة وكثير من الشخصيات العظيمة في التاريخ غير صالحة للدراما لأنها لا تملك أبعاداً مركبة ولا يوجد في حياتها منعطفات هامة، فهي نقية ومثالية لذلك لا تخضع للنمو والصراع والتطور أي ليس هناك دراما فصلاح الدين » رمز سياسي وتاريخي ولا يقلل من شأنها إعادة بنائها وتحليلها في أبعادها المختلفة وأن نستعيدها من المخيلة الأسطورية التي اتجهت إلى تصويرها في صورة مثالية، وهي تصبح أكثر عظمة وحضوراً إذا أرجعناها إلى الواقع»[3].

(١) حاتم علي - مع صلاح الدين في موقع التصوير - مجلة فنون العدد ١٧٧٠ تاريخ ١٠/٨/٢٠٠١.

(٢) حاتم علي - المصدر السابق .

(٣) الدكتور وليد سيف - المصدر السابق .

**ب - موجة دراما التاريخ والحدث المعاصر:**

لم تكن الشخصيات التاريخية هي العامل التاريخي المؤثر فقط في حياة الشعوب، فإذا كانت كتابة نص تاريخي عن صلاح الدين الأيوبي تهدف إلى استلهام نموذج لزعيم تاريخي إلى الزمن المعاصر، فإن هناك من رأى أن الأحداث المعاصرة نفسها تتطلب منا أحيانا العودة إلى التاريخ نفسه كواقع معيش، فبعد أحداث الحادي عشر من أيلول، وهي التي كانت محطة عالمية أعقبتها حرب على المنطقة العربية والإسلامية، بعد هجمات إرهابية استهدفت نيويورك وواشنطن وسقط نتيجتها برجا التجارة العالميان .. بعد هذه الهجمات تعرض العرب والمسلمون إلى حملة إعلامية شرسة تربط الإسلام والعرب تاريخياً بالإرهاب، فوجد العاملون في إنتاج الدراما أن من الضروري الرد على هذا الاتهام من أجل إيضاح صورة الحضارة العربية الإسلامية كحضارة ذات مضمون إنساني متسامح، وقد ظهرت أعمال ضخمة وهامة على هذا الصعيد، ويمكن أن نسجل بداية للمخرج نجدة إسماعيل أنزور مشروعاً من هذا القبيل قام بتبنيه وإخراجه وطرح بعض أفكاره، وخاصة تلك الأعمال التي ظهرت تباعاً وفقاً لما يلي:

| | | |
|---|---|---|
| الحور العين | هالة دياب، وآخرون | ٢٠٠٥ |
| المارقون | عشرة كتاب | ٢٠٠٥ |
| سقف العالم | حسن م. يوسف | ٢٠٠٧ |

على صعيد كتابة النصوص اشتغل نجدة أنزور في مشروعه هذا على تجربتين مهمتين، الأولى، هي أنه يطرح الفكرة التي يريدها، ثم يشتغل الكتاب عليها لإنجاز نص درامي، وقد حصل هذا في ثلاثيات (الحور

العين) و (المارقون)، والثانية جاء فيها نص (سقف العالم) ممهوراً بتوقيع الكاتب حسن م.يوسف مبنياً على مخطوطة ابن فضلان المعروفة.

عالج مسلسل (الحور العين) تداعيات انفجار (مجمع المُحيا) السكني في الرياض في المملكة العربية السعودية الذي وقع بتاريخ ٩/١١/٢٠٠٣ من خلال شخصية اسمها (فرح) نجت من الانفجار وتروي ما حصل، وأدت تفاصيل الثلاثيات إلى إثارة ذوي الاتجاهات الإسلامية في أكثر من مكان، وخاصة استخدام الفكرة المتعلقة بالحور العين التي اشتغلت عليها المجموعات الإرهابية لتوريط المنضوين تحت لوائها بأعمال قتالية أو انتحارية..

وما إن ظهر (الحور العين) حتى نُشرت مقالات ودراسات حول المسلسل اتهمت المخرج نجدة أنزور بالانحياز للحكومات وقسر الأحداث وفقاً لرؤيته، وخاصة علاقة الإرهاب بالدين، وقالت إحدى الدراسات التي نشرت في إحدى الجامعات الفلسطينية عن المسلسل «رغم عدم موافقتنا للطريقة التي قد تودي بأبرياء، إلا أنه لا يجوز إخفاء جزء من الحقيقة أو تشويهها أو تزييفها مهما كانت الدوافع وراءها»(١). وجاء في تلك الدراسة: أثار اختيار «الحور العين» عنواناً للمسلسل منذ البداية نقداً كبيراً في الأوساط الإسلامية، إذ عَدَّ النقاد أن ذلك «تشويهٌ للإسلام ولمعانيه ودعواته الترغيبية للعباد بالجنة، ووجدوا في ذلك تجنٍّ على حقائق الدين..»(٢). لكن الدراسة اعترفت بأنه «حصل انبعاث للجدل حول مصطلح الإرهاب في أعقاب أحداث أيلول ٢٠٠١. تباينت التعريفات

---

(١) تمت الاستعانة بهذه المقاطع من خلال الدراسة التي نشرتها جامعة بير زيت عن المسلسل، ويمكن الرجوع إليها في أكثر من موقع وخاصة شبكة فلسطين للحوار وتحاول تقديم وجهة نظر ضد المسلسل.

(٢) المرجع السابق..

للمصطلح، وبدأت بعض الدول تستخدمه مثل الولايات المتحدة الأمريكية أيدلوجياً وسياسياً لتبرير تصرفاتها وسياساتها وحروبها»[١].

رد مخرج العمل وصاحب الفكرة على الاتهامات بأنه تعامل مع الموضوع بحيادية قائلا لمحطة CNN : «إنني حيادي، وبذات الوقت لا أنكر بأنني ضد هذه الظاهرة التي تؤثر فعلاً علينا، وعلى مجتمعاتنا بشكل كبير جداً» وأوضح مرجعية الفكرة على أساس أن (الحور العين) : «هو مفهوم إسلامي جميل جاء ذكره في آيات قرآنية وأحاديث، وما لفت نظري أن الجماعات الإرهابية تركز في أدبياتها على استخدام هذا المفهوم لجذب الشباب وإغرائهم ووعدهم بلقاء بحور العين، ونحن حاولنا تبرئة هذا المفهوم الجميل من استخدام الجماعات الإرهابية»[٢].

أما مسلسل (المارقون)، فتتمحور موضوعاته جميعها حول الإرهاب في الوطن العربي، وكتب نصوصه عشرة كتاب من بلدان عربية مختلفة عانت من الإرهاب، من بينهم حسن م. يوسف، الذي كتب ثلاثية (بين جبهتين)، وتتناول «قصة شاب قاده فشله العاطفي إلى الجامع، ليذهب بعدها إلى أفغانستان، ما يدفع شقيق والده الصحافي إلى اللحاق به والبحث عنه، ويقوده بحثه إلى غوانتانمو حيث يرى ظواهر الإرهاب بالعين المجرّدة تطبّقه الجهات التي تدّعي العمل على إبادته...»[٣].

وفي ثلاثية (سرب الأوهام) للكاتبة إيمان السعيد « يتمّ تناول حادثتين مقتبستين عن الواقع، واحدة تتعلق بتخطيط إرهابيين لتفجير حافلة، لكنها تنفجر بهم أثناء التحضير، والثانية تتمحور حول التخطيط لتفجير إرهابي في أحد قصور العدل»[٤].

---

(١) المرجع السابق.
(٢) المرجع السابق.
(٣) عبد الرحمن الناصر - صحيفة الرياض السعودية - ٧/أيلول/٢٠٠٦.
(٤) المرجع السابق.

وتروي ثلاثية (الجدار)،التي كتبها عبد المجيد حيدر«قصة أحد المقاتلين العرب في العراق، وصدمته حين يُطلب منه تفجير أحد الجوامع، وحين تشعر قيادته بخطره، بسبب تفكيره الاعتراضي على سلوكهم. يأمرونه بتفجير نفسه، فهل يفجّر الجامع؟ أم يفجّر نفسه أم يفشي أسماء أصدقائه للجهات الأمنية»[1].

وفي عام ٢٠٠٧، وكان الكاتب حسن م. يوسف، كما أشرنا، بصدد مشروع روائي يتعلق باستكمال مخطوطة للرحالة أحمد ابن فضلان تعود إلى نحو ألف عام، قام المخرج نجدة أنزور بإقناعه بكتابة مسلسل بدلاً من الرواية، ويقول حسن م . يوسف : «اتفقنا فوراً أن أكتب مسلسلاً تلفزيونياً ينطلق من رسالة ابن فضلان للرد، بشكل حضاري، على الرسوم المسيئة للرسول الأعظم، من خلال عرض واقع العرب وواقع الدانمركيين قبل ألف ومائة عام...وهكذا تحول مشروع (سقف العالم) من مشروع رواية، إلى مشروع مسلسل تلفزيوني»[2].

عملياً، لم تكن أعمال المخرج نجدة أنزور الدرامية التلفزيونية المتعلقة بمواجهة الإرهاب وتشويه تاريخ العرب الوحيدة على هذا الصعيد، بل شهدت الإنتاج الدرامي أعمالاً أخرى على غاية الأهمية . ومن تلك الأعمال مسلسل. (زمان الوصل) للكاتب جمال أبو حمدان، وهو عمل يهدف « إلى إيضاح صورة التسامح الديني السائد أثناء الحكم العربي الإسلامي في الأندلس... فنحن في هذا الوقت بحاجة لتقديم هذه الصفحة المشرقة من حكم الدولة العربية الإسلامية لأنَّ العالم يسيء فهم مضمون الإسلام في ظل الظروف الراهنة , وبالتالي نحن نقدم عن الإسلام والعرب صورة بهية وزاهية كانت ضمانة استمرار الحضارة الأندلسية ثمانية قرون»[3].

---

(١) المرجع السابق.

(٢) الجمل بما حمل، عن صحيفة الثورة بدون تاريخ.

(٣) عارف الطويل - زمان الوصل إضاءة درامية على حقيقة الحضارة العربية - مجلة فنون العدد ١١٤٠ تاريخ ٢١/١١/٢٠٠٢.

ويتحدث مخرج العمل عارف الطويل عن أن «هناك أمانة في نقل الفترة السياسية بحذافيرها ولكن هناك خطوة اجتماعية وحكايا مفترضة وأسماء أيضا مفترضة ترصد الجوانب الاجتماعية لتلك الفترة من خلال تنوع المذاهب والقوميات السائدة من عرب وإسبان وبربر ومسيحيين ويهود أيضاً... وجميعها في النهاية تتلاقى وتصب بخدمة هدف العمل الذي تكلمنا عنه»[1].

جاء طرق باب التاريخ من جهة الأندلس ليفتح سجلاً مهماً من تاريخ ذلك الزمن سعى كتاب الدراما إلى الأخذ منه، فقد ظهر مسلسل (ملوك الطوائف) للكاتب وليد سيف عن تاريخ الأندلس، يتابع تطور الأحداث هناك، «وتطور بناء دولة المرابطين لصريخ الأندلس، وعلى الرغم من تردي الأوضاع السياسية فإن هذا العهد يعد من أزهى عصور الأندلس من النواحي الثقافية والأدبية والفنية والعمرانية والوقائع التاريخية»[2] ومسلسل (ملوك الطوائف) مسلسل تاريخي ضخم يأتي استكمالاً لمشروع درامي شامل لمعالجة أهم مفاصل التاريخ الأندلسي معالجة درامية: بدءاً من مرحلة التأسيس في (صقر قريش) ومرحلة الأوج وبداية التحول في (ربيع قرطبة) الذين عرض في عوامل سابقة. وصولاً إلى (ملوك الطوائف) الذي يمثل قفزة في المستوى الإنتاجي والفني العربي ويسلط الضوء على مرحلة شهدت تمزق الأندلس إلى دويلات كثيرة متناحرة، الأمر الذي يتيح لمملكة قشتالة في الشمال أن تستغل الأوضاع المتردية لتوسيع حدودها ولكبح القوة الأولى المتحكمة في شبه الجزيرة الآيبرية لأول مرة منذ الفتح، وتفرض شروطها المذلة على ملوك الطوائف الذين يستقوي كل منهم بقشتالة على الآخر.

---

(١) المخرج عارف الطويل - المصدر السابق.

(٢) محمد قاسم الخليل الأعمال المعاصرة تغطي على التاريخ - مجلة فنون العدد ١٢٨٠ تاريخ ٢٢/٩/٢٠٠٥ - ص ٢٤.

أما مسلسل **( فارس بني مروان)** للكاتب محمود عبد الكريم، فقد وصفه أحد النقاد[1] بأنه **(نص تاريخي صاف)** وقال عنه مخرجه نجدة أنزور«إن النص هذا العام مختلف عن كل الأعمال التي قدمتها في السنوات الماضية، فيه إسقاطات سياسية واضحة تتناول وبعمق شديد الحقبة الأموية كاملة من أيام عبد الملك وحتى هشام وسقوط الدولة الأموية.... وقد أنصفنا فيه أيضاً هذه الفترة قدر الإمكان وركزنا على الجوانب العلمية والثقافية فيها، وعلى حالة الحصار والحرب الشبيهين بما يحدث حالياً في الوطن العربي... »[2].

ورغم الإشارة الواضحة بأن الزمن في مسلسل **(فارس بني مرون )** هو زمن العمل الدرامي وليس زمناً حقيقياً، فإنه من وجهة نظر المخرج نص متين سيؤدي إلى حالة جدل ونقاش بين الناس حين عرضه. فما يحدث للعرب حالياً يتطابق مع ما حدث في الماضي «فالماضي كما يقال يعيد نفسه، والمشكلة أن العرب لا يتعلمون ولا يستفيدون من تجاربهم، نحن نقرأ التاريخ للتغني به فقط أو لتقديم امتحان به، في حين أن الامتحان الحقيقي لنا هو مواجهة أنفسنا وكيف نستطيع أن نغير أنفسنا من الداخل قبل أن تتشكل لدينا قدرة على المواجهة في ظل مجتمع بدا يتفسخ تدريجياً.

يقول نجدة أنزور: «أنا اخترت الفكرة والفترة وكلفت محمود عبد الكريم بكتابة النص، **وحمينا أنفسنا** تاريخياً من خلال وجود مستشار تاريخي، كان مرجعنا هوالدكتور سهيل زكار»[3].

وعن كيفية تعامله مع الشخصية التاريخية، يقول: «تعاملت مع شخصية فارس بني مروان بحذر شديد وبمصداقية شديدة بناءً على ما هو مكتوب أمامي وبناء على المعطيات التي توفرت بين يدي»[4].

---

**(١)** الدكتور رياض عصمت - مجلة فنون ٢٢/٩/٢٠٠٥.
**(٢)** نجدة أنزور - مجلة فنون العدد ١٢٣٩، تاريخ ٧/تشرين الثاني /٢٠٠٤.
**(٣)** نجدة أنزور - المرجع السابق - مجلة فنون العدد ١٢٣٩.
**(٤)** نجدة أنزور - المرجع السابق - مجلة فنون العدد ١٢٣٩.

أما الدكتور رياض عصمت الذي وصف نص ( فارس بني مروان) بأنه (نص تاريخي صاف)، فقد رأى أن ذلك جعله يبتعد عن الخلافات التي قد يثيرها المؤرخون، لأن كاتبه أعده « بشكل يختلف اختلافاً بيناً عن نصوصه السابقة ,في السيناريو والحوار, وكأنه خرج من جلده ,بينما تعامل أنزور مع هذا النص الوقور برصانة مبالغة وأمانة متشددة هذه المرة...»[1].

إلا أن مسلسل فارس بني مروان اتهم بالإطالة والتكرار والنمطية بلا بريق وهذه بطبيعة الحال لا تعود إلى النص وإنما هي مسألة تتعلق بالإنتاج ومسألة التكاليف.

**جـ - (هولاكو) والكاتب رياض عصمت:**

في أواخر عام ٢٠٠٢ أنجز المخرج باسل الخطيب مسلسلاً مهماً هو مسلسل (هولاكو)، الذي كتبه الناقد والمسرحي الدكتور رياض عصمت، وهو مسلسل ينتمي لفئة الأعمال التاريخية الضخمة فيتحدث «عن مسيرة حياة هولاكو، تلك الشخصية التاريخية الدموية، من خلال تأسيسه إمبراطورية شاسعة ومن خلال غزواته وما ارتكبه من مآس وويلات بحق البلدان العربية التي غزاها. وكل ذلك معتمد ـ كما يقول القائمون على المسلسل - على الوثائق التاريخية وما دوّنه المؤرخون عن تلك الحقبة، كما يتناول المسلسل بداية تأسيس هذه الإمبراطورية منذ جد هولاكو (جنكيزخان)، وانتقالها في ما بعد لأبنائه وأحفاده.

ورغم اعتماد المخرج على المصداقية التاريخية في المسلسل، فإنه يترك - كما يذكر - مساحة واسعة للخيال والإبهار البصري والقيمة البصرية في هذا

---

(١) د. رياض عصمت - أربع دعامات للدراما السورية - مجلة فنون العدد ١٢٤٠، تاريخ ١٢ /تشرين الثاني /٢٠٠٢.

المجال، حيث صوّر المسلسل في أماكن طبيعية جميلة في سورية كالدريكيش واللاذقية في الساحل وحماة ودمشق...»[1].

انتقد مسلسل (هولاكو) لأنه لا يزرع في قلوب الناس إلا اليأس والاستسلام للقوة، كما يقول الدكتور منير الشامي في نص نشرته (رابطة أدباء الشام) فعرض الشخصيتين الرئيسيتين في المسلسل عرضاً لا يتفق وواقع هاتين الشخصيتين، وكان الخيال لا الواقع التاريخي هو الذي يرسمهما، وقد رسمتا انطلاقاً من نتائج حرب المسلمين والمغول، كما يقول، «وليس من عرض لتاريخ لهما على الواقع، فهولاكو في المسلسل صاحب شهوات وزير نساء ومعاقر خمر، لا همّ له إلا ذلك، جبار عنيد يقتل كل من يخالفه ولو كان أقرب الناس إليه، و(المستعصم) في المسلسل صاحب لهو مع الحمام ولذة مع الجواري، لا همّ له إلا ذلك، فإذا كان الاثنان بهذه المواصفات فلماذا ينتصر (هولاكو) وتفتح أمامه الأرض، ويهزم (المستعصم) وينتهي ملك الإسلام على يديه إذا تشابها بالمواصفات. أما هما في التاريخ فليسا كذلك...»[2].

ويعود كاتب الانتقاد إلى المراجع التاريخية ككتاب (البداية والنهاية) لابن كثير ليرينا أن «المستعصم (حسن الصورة، جيد السريرة، صحيح العقيدة، معتد بأبيه المستنصر في المعدلة وكثرة الصدقات، وإكرام العلماء والعباد، وقد استجاز له جماعة من الحفاظ، وحدّث عنه جماعة منهم ولكن كان فيه لين وعدم تيقظ ومحبة للمال وجمعه (...) وهولاكو كان ملكاً جباراً فاجراً كفاراً لعنه الله، كان لا يتقيد بدين من الأديان، وكان همه في تدبير

---

(١) هشام عدرا - أيمن زيدان في مسلسل «هولاكو» التاريخي لباسل الخطيب - صحيفة الشرق الأوسط السبت ١٢ شعبان ١٤٢٣ هـ ١٩ اكتوبر ٢٠٠٢ العدد ٨٧٢٦.

(٢) الدكتور منير الشامي - هولاكو أسوأ مسلسل - رابطة أدباء الشام..

مملكته وتملك البلاد شيئاً فشيئاً»[1]ويقول : وهاتان الصورتان لم تبرزا من خلال المسلسل. ومن هذا المنطلق نقدر أن عرض المسلسل شيء والواقع التاريخي شيء آخر.

أما عن التقويم الأخير للمسلسل، فيعدد الدكتور منير الشامي ملاحظاته ومن بينها:

«١ – انتصار هولاكو بكل وحشيته دون تحليل لأسباب ذلك الانتصار، والمؤامرات والخيانات حوله حتى أحب زوجاته إليه تحمل طفلاً بالخيانة من ابن أخيه، ويطرد ولده من عنده.

٢ – الخيانة تملأ كل حكام المسلمين، والصراعات بينهم لا تنتهي، والاستسلام يقودهم أذلاء لهولاكو والمغول يستبيحون كل المحارم.

٣ – ..........»[2].

لم يرد الدكتور رياض عصمت على هذه الاتهامات، في حين عزاها الفنان أيمن زيدان الذي لعب دور شخصية هولاكو إلى ظروف العرض التي لم تعط المسلسل حقه فيها «فقد عرض على قناة أبي ظبي وفي زحمة شهر رمضان المبارك .وبعد ذلك واجهنا مشكلة تتعلق بطبيعة التعاطي مع التاريخ: المشكلة أن هذا المسلسل كان موثقاً حول ما جرى في نهاية العصر العباسي وتداعيات النظام آنذاك ووجود قوة كبيرة في غياب توازن القوى التي تريد ان تجتاح المنطقة .ومن هنا جاءت صعوبته السياسية .لكن أتوقع عندما تتاح له فرصة العرض فإن الجمهور سيلاحظ أن (هولاكو) يشكل نموذجاً من النماذج الدرامية المؤثرة المتطورة والمعمولة بأجواء مختلفة،

(١) ابن الكثير - البداية والنهاية - م ٧ - ج١٣ – ص ٢١٧.
(٢) الدكتور منير الشامي - مرجع السابق.

والذي بذلنا من أجله جهوداً كبيرة سواء على المستوى الإخراجي أم حتى الإنتاجي وأتمنى أن تتاح له ظروف عرض أفضل وعندها يكتمل تقويمه»[1].

**د - (الظاهر بيبرس) وأعمال متتالية:**

أثار مسلسل (الظاهر بيبرس) للكاتب غسان زكريا اهتمام بعض النقاد، فقد رأى الناقد رياض إبراهيم أحمد أن هذا المسلسل «قلب موازين صناعة الدراما السورية بدءاً من النص الذي لم يعد الحوار فيه العنصر الأساسي وإنما الصورة والفعل الدرامي... مرورا بأسلوبية المعالجة والرؤية الإخراجية للعمل وصولا إلى الإجابة عن سؤال: كيف يمكن ان نقدم عملا دراميا محليا لأي قناة غربية أو أي قناة لا تتكلم العربية»[2].

ورأى هذا الناقد أن الدراما العربية بحاجة للوصول إلى معادلة العالمية، وإلى رؤية سينمائية للتلفزيون وإلى كتاب سيناريو برؤية سينمائية، وقال: «إن الدراما التاريخية السورية هي الأفضل والأجود عربياً ويبدو أنها صمام الأمان لاستمرار تسويق الدراما السورية في السوق العربية... فهل تكون هذه الدراما هي (الكارت بلانش) للنفاذ إلى السوق العالمية؟».

النقلة النوعية إلى السوق الخارجية ستكون محتماً من الدراما التاريخية... انطلاقاً من أن التاريخ العربي حافل بالأحداث والمنعطفات التاريخية التي أثرت وتأثرت بها باقي الشعوب ما سيجعلها محط اهتمامهم بشرط أن نقدمها بسوية فنية ومهنية عالية تلامس أذواقهم»[3].

---

(١) ابتهال احمد - صحيفة الحياة – لندن - ١٨/٧/٢٠٠٣.

(٢) رياض إبراهيم أحمد - الظاهر بيبرس قلب موازين الدراما - مجلة فنون ١٢٩٧، تاريخ ١٢/١/٢٠٠٦.

(٣) المصدر السابق.

في عـامي (٢٠٠٦-٢٠٠٧) عـلى التـوالي ظهـر جـزآن مـن مسلـسل جديد هو (خالد بن الوليـد)، وفي هـذا المسلـسل قـرع الكاتـب عبـد الكـريم ناصيف أبواب التاريخ بشخصية تاريخية دينية عسكرية، حاول فيها التأكيـد على أن الدراما لاتتهيب من التعـاطي مـع هـذه الشخـصيات بـل تعمـل عـلى الاقـتراب أكثـر مـن الشخـصيات والوقـائع الحـساسة في التـاريخ العـربي الإسلامي، وفي الجدول التالي نتعـرف عـلى أهـم الشخـصيات التـي عالجتهـا دراما هذه المرحلة، وهي:

١. شخصية الرسول الكريم ^ من خلال مسلسل قمر بني هاشم.
٢. شخـصية عـلي بـن أبي طالـب ﷺ مـع شخـصية الحـسن والحـسين في مسلسل القعقاع بن عمرو التميمي.
٣. شخصية عمر بن الخطاب رضي الله عنه في المسلسل الذي يحمـل اسـم (عمر)[١].
٤. شخصية خالد بن الوليد ﷺ في المسلسل الذي يحمل اسمه.
٥. شخصية القعقاع بن عمر التميمي.
٦. شخصية أبي جعفر المنصور في المسلسل الذي يحمل اسمه.
٧. شخصية أبي عبيدة بن الجراح في مسلسل القعقاع.
٨. شخصية سعد بن أبي وقاص في مسلسل القعقاع.

إضـافة إلى العـشرات مـن الـصحابة والتـابعين الـذين ظهـروا بـأدوار ثانوية في الأعمال التاريخية الدينية، أي إننـا أمـام نـصوص دراميـة تغـوص في التاريخ والتراث أكثر مما فعلتـه الـسينما العربيـة عـلى مـدار مئة سـنة وزيـادة، وهذا الغوص كان حكيماً يكاد يرضي الجميع إلى الدرجة التي لم نقرأ عن أي

---

(١) الإشارة لمسلسل «عمر» هي فقط لاستكمال الفكرة لأن دراسة هذا الكتاب تصل لغاية ٢٠١٠.

رد فعل خطير على مضمون النص الدرامي والسيناريو وخاصة المشاهد التي تتعلق بشخصية النبي الكريم والخلفاء وصولاً إلى الصحابة، ناهيك عن عدم ظهور أي احتجاج على الآليات الفنية المتعلقة بالتمثيل والإخراج والمونتاج والتعامل مع الأمكنة التي بني بعضها خصيصاً للمسلسل كما هو الحال مع (قمر بني هاشم).

لقد احتفل في دمشق، وبحضور مستشار الرئيس السوداني ومدير قناة (ساهور) السودانية وحشد كبير من علماء الدين ووسائل الإعلام العربية والأجنبية بإطلاق «أضخم إنتاج تاريخي درامي» قمر بني هاشم - السيرة النبوية» حيث عد المتحدثون هذه الرائعة الدرامية من السيرة النبوية التي انتهي من تصويرها رداً على المحاولات والحملات الإعلامية الغربية اليائسة التي تحاول النيل من الرسول الكريم محمد ^ ، ورأى المتحدثون أن مثل هذه المسلسلات تعزز تاريخ الإسلام ودوره عبر التاريخ وتوجه في الوقت نفسه خطاباً للعالم كله بان الإسلام دين حق وعدل ومساواة ونور هداية وتزكية للنفوس وإصلاح للمجتمعات وترسيخ للحوار مع الآخر»[1].

ورأى مدير الفتوى في وزارة الأوقاف السورية بأن المسلسل يجمع بين الأصالة في القيم الروحية والحداثة في العرض وأن إدارة الإفتاء وافقت على سيناريو المسلسل وكانت تتابع تصويره، وقد نفى كاتب السيناريو محمود عبد الكريم «أن يكون قد تجاوز أو اخترق أي شيء فيه إساءة إلى السيرة النبوية التي اعتبرها سيرة مقدسة وتعامل معها كأهم حدث تاريخي وإنساني ترك أثراً كبيراً ولا زال على كل شعوب العالم، وأضاف لقد تناولت السيرة النبوية الشريفة بالكامل معتمداً على أكثر من ٣٠٠ مرجع من أهم المراجع الموثوقة».

---

(١) صحيفة الرياض السعودية - بتاريخ ٨ آب ٢٠٠٨.

من جهته رأى الأستاذ عبد الله الطاهر مدير محطة ساهور بأن مسلسل (قمر بني هاشم) هو أول مسلسل درامي بهذا الإنتاج الضخم يتحدث عن السيرة النبوية ويبدأ من ولادة عبد المطلب مروراً بتاريخ مكة والسيرة النبوية وانتهاء بوفاة الرسول الكريم محمد ^ ، وهناك تفاصيل لتفسير اللحظة التاريخية والثقافية والاجتماعية والدينية والاقتصادية وفتح واسع لكل جوانب أبواب الحدث التاريخي، ورأى بأن السيرة النبوية ربما تحتاج الى أكثر من ٣٠٠ حلقة لنستوفي كثيراً من مفرداتها»[١].

**هـ - (كليوبترا) والكاتب قمر الزمان علوش:**

في المسلسلات التاريخية غير الدينية كان مسلسل كليوبترا الذي أنتج عام ٢٠١٠ مخاطرة جدية لكاتب سوري يقدم على كتابة نص درامي حول شخصية ملكة من ملكات مصر وواحدة من أهم شخصيات التاريخ، وبالتالي يواجه الباحثين في الآثار والتاريخ المصري، ومسلسل كيلوبترا «إنتاجٌ سوري مصري مشترك من تأليف الكاتب السوري قمر الزمان علوش وإخراج وائل رمضان ويشارك فيه نجوم من مصر وسورية (..) ويروي سيرة الملكة المصرية كيلوبترا، مروراً بحكاية غرامها بمارك أنتوني إلى حدث انتحارها الرهيب والذي جاء بعيد دخول الجيش الروماني إلى مصر وذلك رفضاً لأن تمشي أسيرة مسبيّة بيد الجيش المحتل»[٢].

شنت على مسلسل (كليوبترا) جملة انتقادات واسعة من بينها انتقادات عالم الآثار المصري الدكتور زاهي حواس، الذي قارن بينه وبين فيلم كليوبترا الذي قامت ببطولته إليزابيث تايلور في دور ملكة تحكمت في تاريخ الشرق القديم، وتلاعبت بقلبي أقوى رجلين في العالم أيامها

---

(١) صحيفة الرياض السعودية بتاريخ ٨ آب ٢٠٠٨.

(٢) صحيفة الرياض السعودية : ٢٨ حزيران ٢٠١٠ - العدد ١٥٣٤٤.

يوليوس قيصر و مارك أنطوني هي : كليوبترا، واستحق فيلم (كليوبترا) أن يكون إحدي علامات هوليوود والسينما العالمية. في حين يصور مسلسل كليوباترا هذه الملكة بصورة هزيلة ضعيفة غير قادرة علي حكم مصر، وإن شئنا قلنا غير قادرة على تسيير أمور العاصمة الإسكندرية، ويقر الدكتور زاهي حواس بأنه قرأ السيناريو فوجد «أن المؤلف قد حاول جدياً دراسة هذه الفترة وحاول أن يقدم عملاً لا يخالف المرجعية التاريخية للعمل وأن تكون الدراما وهي نسج خياله في إطار ما هو معروف تاريخياً بحيث لا تشوه الدراما التاريخ ولكي لا يطغي التاريخ علي الدراما .هذه هي النية التي استشفتها من الورق الذي عرض علي، ولكن هل كانت النية وحدها تكفي لخروج كليوبترا بالشكل اللائق بشخصية تاريخية مؤثرة ومعروفة؟»[1].

وُلدت وعاشت على أرض مصر، وبين مصريين فراعنة الأصول، فإن كانت أصول الملكة إغريقية فإنها مصرية المولد والنشأة ارتدت ملابس الفراعنة، وتعلمت لغتهم وكتبت اسمها داخل الخرطوش الملكي وتعبدت للآلهة المصرية، وكليوبترا «ملكة ساحرة لم يستطع هذا المسلسل أن يعبّر عنها.. وكنت قد تفاءلت عندما أعلنت الممثلة سلاف فواخرجي أنها درست الآثار، ولا أعرف كيف لم تعترض على كثير من الأمور، وكان في إمكانها أن تفعل ذلك خاصة أن زوجها هو مخرج العمل.

لم تعش كليوبترا أكثر من ٣٩ عاماً، منها ٢٢عاماً على العرش هي أهم أعوام الحكم إثارة وحباً وغيرةً وسلطةً. وجاءت النهاية في عام ٦٩ قبل الميلاد إما بالسم مباشرة أو بحية الكوبرا.. لا نعرف؟!»[2].

---

(١) زاهي حواس - صحيفة الأهرام المصرية - ٦/ ١١/ ٢٠١٠.

(٢) زاهي حواس - صحيفة الإهرام المصرية - ٦/ ١١/ ٢٠١٠.

لم ينشأ أي جدل بين الدكتور حواس وبين أسرة المسلسل، واكتفت الفنانة السورية سلاف فواخرجي بأن قالت: «كلام الدكتور زاهي حواس على راسي»!

**و - (القعقاع بن عمر التميمي) والكاتب محمود الجعفوري:**

كان مسلسل (القعقاع بن عمر التميمي) تجربة جديدة للمخرج المثنى صبح في الدراما التاريخية، برفقة نجوم الدراما السورية والعربية، والقعقاع من الشخصيات التاريخية الإشكالية اتفق على أنه «الصحابي والقائد الكبير الذي شارك في معارك اليرموك والقادسية وغيرها، وقاتل إلى جانب (خالد بن الوليد) و(سعد بن أبي وقاص)، (...) ويتطرق المسلسل التاريخي إلى مراحل مهمة في التاريخ الإسلامي بعيد وفاة الرسول (ﷺ) من خلال سرد قصة (الصحابي القعقاع) الذي اعتبر أحد أهم القادة العسكريين العرب»[1].

ورغم كل هذه المعطيات عن القعقاع بن عمرو التميمي، فإن كثيراً من المتتبعين العرب والمهتمين لم يكونوا على معرفة به، ولم يكن اسم هذا الصحابي موجوداً في الموسوعة الإسلامية المختصرة[2]، ولا في الموسوعة الميسرة في التاريخ الإسلامي[3] لذلك طرح اسمه في النص الدرامي تساؤلات كثيرة عن الغاية التي دفعت الكاتب لانتقائه، فلماذا استحضرت هذه الشخصية من التاريخ، وماهو الدافع إليها، في وقت يعج فيها تاريخ تلك الفترة بالأسماء؟!

---

(١) صحيفة الرياض: ٢٨ حزيران ٢٠١٠ - العدد ١٥٣٤٤.

(٢) الموسوعة الإسلامية المختصرة - ممدوح الزوبي، غادة همج - دار الحكمة ط١ - بيروت ٢٠٠٠ حرف القاف.

(٣) الموسوعة الميسرة في التاريخ الإسلامي - الجزء الأول - ط٧ مؤسسة إقرأ - القاهرة – نيسان ٢٠٠٧.

وإذا تمعن المُشاهد بحياة هذه الشخصية كما جاءت في المسلسل، فإن تلك التساؤلات لابد أن تراوده، وخاصة أنها كانت تعايش واحدة من أخطر مراحل التاريخ وتجلس في مجالس عمر بن الخطاب وعلي بن أبي طالب (رضي الله عنهما)، وهما أهم شخصيتين في مرحلة الخلفاء الراشدين التالية لوفاة الرسول ( ^ )، وعندما ندقق في شخصية القعقاع لانجد مايميزها إلاّ صفة الاعتدال التي اتسمت به عند نشوب الصراعات السياسية التي واكبت الفتنة الكبرى في التاريخ الإسلامي، وقد كتب عنها في أحد الانتقادات بأنها شخصية (خيالية).

**ز - بين التاريخ والسيرة الذاتية (أبو خليل القباني):**

في العام ٢٠١٠ ظهر مسلسل من التراث التاريخي الفني السوري هو مسلسل (أبو خليل القباني) ويروي سيرة أحد أهم رواد الفن والمسرح العربي وهو أبو خليل القباني (١٨٣٣ - ١٩٠٣م) إلى جانب رائد المسرح العربي اللبناني مارون النقاش (١٨١٧-١٨٥٥).

وهذا النموذج من النصوص الدرامية السورية يعيدنا إلى الإشكالية التي طُرحت في مطلع الحديث عن (الدراما التاريخية)، فإذا ابتعدنا عن المعايير الضرورية لمثل هذا البحث، نجد أننا أمام ثلاثة عناوين يمكن أن يدرج تحتها مسلسل (أبو خليل القباني)، وهي:

١. أنه من نوع السيرة الذاتية.
٢. أنه من نوع البيئة الشامية.
٣. أنه من نوع الدراما التاريخية.

وأفادنا هذا التناقض بنقطة مهمة قدمها لنا كاتب النص الروائي خيري الذهبي، حيث جعل بالإمكان الاستفادة من نصه على كل الصعد،

وخاصة على صعيد البيئة الشامية التي كتب عنها أعمالاً روائية وقصصية، واعتبر نفسه من المعبرين عنها، وخاصة ثلاثيته الشهيرة حسيبة التي أنتجت المؤسسة العامة للسينما فيلما عنها وكذلك أنتجها التلفزيون مسلسلاً طويلاً.

و(أبو خليل القباني) شخصية رائدة في المسرح العربي عامة وسورية خاصة، ورغم وجود مسرح في حمص في عام ١٨٦٠، كما يشير كتاب حركة المسرح في حمص، فإن «ريادة المسرح السوري تمت على يد أبي خليل القباني في عقد الستينات من القرن التاسع عشر»[1] والقباني كان فقيهاً شاعراً أديباً وموسيقياً بارعاً، وكان منذ شبابه يكتب ويلحن ويتابع دروس الدين وحلقات الذكر الصوفية في التكايا حتى نال لقب: الشيخ.

ويذكر وصفي المالح كيفية اتجاه القباني نحو المسرح «فقد كان معجباً بخيال الظل وبمحركه (علي حبيب) الذي كان أروع أهل زمانه بتحريك الخيالات التي تقدم القصص الهزلية أو التاريخية الحماسية والإنتقادية وما أشبه، وكان الشعب يقبل ويتسابق إلى مشاهدة براعة علي حبيب في مقهى العمارة بدمشق، وقد فكر القباني كثيراً بما يفعله علي حبيب. وحينما كان يخلو إلى نفسه في غرفته كان يقلد علي حبيب بما علق في ذهنه من حوار»[2].

إن الدخول في تفاصيل حياة أبي خليل القباني والأحداث التي شهدتها في مراحل حياته تشير إلى الدوافع التي جعلت الكاتب خيري الذهبي يتحمس لكتابة هذا المسلسل، وتقوم شابة هي (إيناس حقي) بإخراجه ويقوم فنان نجم بتجسيد شخصيته وهو الفنان السوري باسل

---

(١) فرحان بلبل - المسرح السوري في مائة عام (١٨٤٧-١٩٤٦) - المعهد العالي للفنون المسرحية – ص ٢٤.

(٢) فرحان بلبل - المسرح السوري ... ص ٢٥.

خياط «وأبو خليل القباني هو عمٌّ لأبي الشاعر السوري الكبير نزار قباني وعمّ لأمه أيضاً وهو إلى جانب تقديمه عروضاً مسرحية لقيت رفضاً وتنكيلاً في دمشق في القرن التاسع عشر؛ فهو أيضاً مؤلف وملحن غنائي، من أشهر أغنياته (يا مال الشام) والتي تحولت إلى فلكلور دمشقي يشدو به كبار المطربين السوريين والعرب»[1].

بمعنى آخر حفلت حياة أبي خليل القباني بمفاصل ساخنة اجتماعية وأدبية وحضارية وثقافية جعلت منه مادة جميلة لنص درامي يحتوي على التاريخ والبيئة والسيرة الذاتية والفن دفعة واحدة، وكان القباني «أستاذ عصر ومربي جيل. كان رائد المسرح في بلاد الشام وناشره في القطر المصري، وحين سافر بمسرحه إلى القاهرة قام بعمل جليل في الموسيقا، فقد نقل إلى أهل مصر علمَ أهل الشام في الموسيقا. ونقل إلى أهل الشام علمَ أهل مصر بها»[2].

إن الجانب التاريخي واضح في سيرة أبي خليل القباني، فكل من يود التعمق في تاريخ الصراع الاجتماعي والحضاري سيجد نفسها أمام هذا النموذج الذي شهد صراعات ساخنة بين الاتجاهات السياسية والدينية في الدولة العثمانية التي عاصر نهاياتها، وفي مفاصل النص الدرامي (السيناريو) يلاحظ خيري الذهبي هذه النقطة، فيرشدنا إلى الجانب التوثيقي التاريخي في إقحامه (subtitle) ترد فيه المعلومات التالية:

- (دمشق قبل ٣٨ عاماً ١٨٤٠ خروج إبراهيم باشا بن محمد علي من دمشق).

ترد هذه العبارة لتربط الشخصية الدرامية المعنية بالتاريخ الذي عاصرته، وبالمؤثرات التي شكلت أفكارها ومسار حياتها، وهي هنا عملية

---

(١) صحيفة الرياض: ٢٨ حزيران ٢٠١٠ – العدد ١٥٣٤٤.

(٢) فرحان بلبل - المسرح السوري... ص٤٢.

ضرورية أثناء إقامة بناء درامية لشخصية معروفة عامة عاشت في حقبة معينة، ومن الضروري مراجعة الحلقة الأولى من (أبو خليل القباني)، لتتعرف على تلك الإشارات المهمة التي استخدمها الكاتب للحديث عن الفترة التي عاصرها القباني، فإذا كان القباني معجبا بخيال الظل وبمحركه، وكان «معجباً كثيراً بما يفعله علي حبيب . وحينما كان يخلو إلى نفسه في غرفته كان يقلد علي حبيب بما علق في ذهنه» كما أشرنا في السياق، فإن كاتب النص دمج هذا المعطى منذ الحلقة الأولى من المسلسل، فنقرأ في المشاهد تلك الأجواء التي يعيش فيها القباني في طفولته، مع ملاحظة وجود التاريخ أمام المشهد :

**المشهد ٨ مقهى العمارة - دمشق ١٨٤٠ - ل/د**

| | | |
|---|---|---|
| مقهى شعبي يغص بالناس.<br>يدخل نمر ينظر حوله في المكان فلا يجد عبد الله، يتجه إلى ركن فيه مكان فارغ. يجلس ويحفظ قربه مكاناً لصديقه. يلحظه الشاب الذي يعمل في القهوة فيتجه نحوه. | | |
| | الشاب | شو بتحب تشرب حبيب ؟ |
| يتردد قليلاً | نمر | والله بدي استنى رفيقي .. والا قلك جب لي أركيلة |
| يغيب الشاب ثم يعود ومعه الأركيلة.<br>نمر يؤركل منظره مضحك قليلاً إذ يمثل أنه رحل كبير | | |
| فجأة يرتفع صوت أحد الحضور ويبدو من القبضايات | القبضاي | شو مطول الكركوزاتي |
| يتحفظ صاحب القهوة إذ يخشى من مشكلة | صاحب المقعى | طول بالك قبضاي هلق بيجي |
| | قطع | |

| | | |
|---|---|---|
| يدخل عبد الله إلى المقهى ومعه أحمد ويرى نمر حيث رأيناه سابقاً ويتجه نحوه ليجلس في العمق نلاحظ أن الكراكوزاتي قد وصل وبدأ يجهز أغراضه ليبدأ | | |
| | نمر | شو أجدب أنت ؟ ليش جايب معك أحمد ما بتعرف أنو اليوم جاية الكركوزاتي ؟ |
| هامساً | عبد الله | إيه شو إعمل علقني عند الباب وصار يبكي |
| | نمر | يعني مابتعرف أنو أبو حبيب قديش لسانه زفر |
| | عبد الله | سيدي لما حسه بده يزفر بالحكي بسد له أدانيه .. |
| | نمر | معناته سد له ياهن من هلق .. ليكه رح يبلش . |
| يضع الكراكوزاتي عيواظ على أمام الضوء ويبدأ بصوت غير صوته | أبو حبيب | السلام عليكم |
| يرد الجميع في القهوة السلام بأصوات مختلفة<br>يكمل الكركوزاتي وصلته فيما أحمد يراقب مفتوناً | | |
| أبوحبيب يقلد دقاً على باب.. | كراكوز | السلام عليكم يا أختي |
| صوت الأم التي ترد من خلف الباب.. | أبو حبيب | مين؟؟؟؟؟ |

| | | |
|---|---|---|
| | كراكوز | يا أختي ماعرفتيني ؟ |
| بصوت امرأة | أبو حبيب | إن شاء الله بتخوى، أنا أختك؟يا أخو كلاب الحارات يازبالة الجوعانين والشحادين |
| ثم يعود لصوت كراكوز | كراكوز | والله هالمرة هيئتها كتير آدمية |
| يضحك الناس | قطع | |

**المشهد ٢٢ مقهى العمارة دمشق ١٨٤٠ ل/د**

| | | |
|---|---|---|
| الجمهور ينتظر الكراكوزاتي الذي يستعد بينهم نرى عبد الله و نمر | نمر | الأسبوع الجاية بالعازرية عاملين كوميدضا جديدة .. تروج ؟ |
| | عبد الله | لك يا أخي أنا مابعرف فرنساوي كل مابروح مابفهم شي .. |
| | نمر | معليش منتسلى الله يوفقك ما بحب روح لحالي |
| | عبد الله | خلص ماشي متل مابدك .. |
| الكركوزاتي يختفي وراء خيمته ثم يشعل المصباح فتضاء الشاشة و ترى دماه و هي تتحرك خلف الشاشة و هو يربطها و فجأةً ينطلق صوت الكركوزاتي بصوت امرأة | | |
| الجمهور يضحك | قطع | |

*   *   *

# الفصل الرابع

## مصادر أخرى للنص الدرامي

**آ - الاقتباس:**

من الطبيعي في الحالات التي يقع فيها الإنتاج الدرامي بنقص في النصوص الدرامية أن يلجأ إلى الاستعانة بنصوص روائية أو قصصية مترجمة أو غير مترجمة جاهزة، فتقتصر العملية عندها على تحويل هذه النصوص إلى **(**سيناريوهات**)**.

إن هذه العملية باختصار تسمى **(**الاقتباس**)**، وفيها يتم بناء الأحداث والشخصيات على أساس النص الجاهز، وقد بحث الناقد السينمائي المغربي حمادي الكيروم عملية **(**الاقتباس**)** هذه من خلال الرحلة الخطرة التي أطلق عليها عبارة «من المحكي الروائي إلى المحكي الفيلمي»، ومنذ الصفحات الأولى في بحثه العميق، يؤكد أن على السينما أن توضح أنها «جوهرياً غير قابلة على النقل المباشر للعمل الأدبي، دون أن تخضعه إلى تحولات فعلية، أي أن تقطيع النص الأصلي أو بتره إن أمكن، هو الطريق المنطقي والطبيعي الملازم لهذه الوسيلة التعبيرية التي هي السينما»[1].

---

**(**١**)** حمادي الكيروم - من المحكي الروائي إلى المحكي الفيلمي - ص١٦.

وينقل حمادي الكيروم عن بيير بوست «pierre bost»، وهو كاتب سيناريو عالمي أن الرواية غالباً ما تكون طويلة جدا، وتكمن الصعوبة في كيفية اختزالها أي: تكثيفها[١]، ويصل إلى نتيجة[٢] مؤداها أن بيير بوست «يحدد لنا فعلاً التعريف الملموس للاقتباس من حيث حذف بعض عناصر الرواية، وإيجاز بعض مقاطعها، أي استعمال القطع في النص الأصلي. وعلينا أن نعرف أنه مهما كانت الصور والتشخيصات المختارة فإن الفيلم لا يستطيع أبدا أن يترجم الرواية كلياً وبشكل حرفي ودقيق»[٣].

وفي بداية الرحلة إلى عالم التلفزيون وفنونه، وجد بعض الدراميين من كتاب ومخرجين محليين في (الاقتباس) مصدرا مهما للأعمال الدرامية التي يمكن أن يصورها التلفزيون، وفي بدايات التلفزيون انشغل بعضهم بتأمين نصوصه من هذا الينبوع الذي يغري في البداية، لكنه لا يلبث أن يتراجع عن كونه مصدراً أساسياً.

وعملياً، لجأ بعض المخرجين وكتّاب السيناريو إلى ترجمة القصص العالمية وتحويلها إلى دراما تلفزيونية، ويروي المذيع المخرج سهيل الصغير (١٩٣١ - ٢٠١٣) أن طبيعة عقله المنفتحة والدورات التي قام بها هي التي دفعته لترجمة بعض الأعمال.

فبعد مرحلة مهمة من حياته، هي البعثة التي أوفد فيها إلى الولايات المتحدة الأميركية، عام ١٩٥٦، حصل على شهادة البكالوريوس، ثم

---

(١) نقل حمادي كيروم ذلك عن كتاب:

pierre bost , in l ecriture , de Antoine kika, paris,1996, p46

(٢) أثرنا في كتاب « الدراما التلفزيونية - التجربة السورية نموذجاً» هذا الموضوع، من خلال التأكيد أن كثيراً من الروائيين لم يعبروا عن رضاهم الكامل عن الأفلام المعدة عن أعمالهم، إلا أن آخرين أثنوا على مثل هذه الأفلام، واعتبروها ناجزة من ناحية الاقتباس. (راجع الصفحة ٧٤ وما بعد).

(٣) حمادي الكيروم - الصفحة ١٦.

الماجستير من جامعة نيويورك في مجال الإعلام في اختصاص نادر ووحيد في تلك الفترة هو (البرمجة والإنتاج التلفزيوني)، وعندما عاد في عام ١٩٦١ للعمل في التلفزيون العربي السوري، كمدير للبرامج والإنتاج، وجد سهيل الصغير، في الترجمة مصدراً من مصادر أعماله التي يطمح إلى تحقيقها[١].

بدأ عمل المخرج سهيل الصغير في الإنتاج الدرامي بعد عام ١٩٦٣، ولم يكن وحيداً، فقد كان ذلك في جو من صعود رواد هذا الفن: سليم قطايا - جميل ولاية - خلدون المالح - رياض ديار بكرلي - غسان جبري - علاء الدين كوكش.

أنجز سهيل الصغير العديد من الأعمال الدرامية، فكتبها وأخرجها، وكانت في أغلبها مقتبسة عن أعمال روائية أو قصصية، لذلك يعتبر سهيل الصغير أهم من اشتغل على الاقتباس والترجمة في بدايات التلفزيون.

كانت وجهة نظره تقوم على أن تُبنى الأعمال الدرامية على أساس مخططات دقيقة لحركة الممثلين والكاميرا والديكور، فلم يكن يثق بعملية الارتجال التي كانت سائدة وتستند إلى تجربة الإذاعة . وقد اجتهد في تجربته على هذا الأساس، فأنجز قرابة عشرة أعمال درامية، لجأ فيها كما يقول إلى التخطيط لحركة الممثلين وفق النص والديكور وحركة الكاميرات ومواقعها، وفقاً لتقطيع النص الذي وضعه، وقد شاركه في تلك الأعمال علاء الدين كوكش وغسان جبري، ولم يكونا قد أصبحا مخرجين بعد، وفي ذلك إشارة منه إلى أن الترجمة ودراسته في الغرب جعلته أقرب إلى تقديم نص درامي نموذجي يشبه النص السينمائي، ويشهد سجله على عدد من الأعمال على هذا الصعيد من بينها

- رجل الساعة : بطولة رفيق سبيعي.

---

(١) من حديث للمؤلف مع المخرج الراحل حول فترة انطلاق التلفزيون.

- اللعبة الخطرة : بطولة طلحة حمدي.
- آسف النمرة غلط : بطولة منى واصف.
- كالورتا.
- أبنائي جميعاً.
- ابتسامة الجوكندا ألدوس هكسلي.
- مشاهد تمثيلية في برنامج (شوامخ المسرح العالمي).

وكل هذه الأعمال مترجمة، ولم يكن في ذاكرة المخرج سهيل الصغير عندما صرح بذلك للمؤلف قبل وفاته أي معلومات إضافية، أما أرشيف التلفزيون المكتوب الموجود حاليا في مديرية الإنتاج التلفزيوني، والذي يوثق تلك المرحلة، فلم يذكر سوى تمثيلية ( رجل الساعة) باعتبارها عمل مقتبس لسهيل الصغير!.

كان المخرج سهيل الصغير الذي صقلته بعثته الطويلة إلى الولايات المتحدة، وجعلته يكتسب مهارات فنية هامة كان يترجم القصص عن الانكليزية، ويضع لها السيناريو ثم يقوم بإخراجها بعد أن يضع مخططاً كاملاً يمكن القول إنه التجربة الأولى الناضجة في كتابة السيناريو التلفزيوني السوري، وكان هذا يناسب إمكانات تلك المرحلة.

لم يكن سهيل الصغير الوحيد الذي سعى إلى الاقتباس فالمخرج لطفي لطفي الذي عاصر فترة من البدايات قال إنه ابتدأ أعماله الدرامية بهذا الأسلوب، فاشتغل على أعمال مسرحية أو قصصية أو روائية مترجمة من بينها:

أول أيام العيد     وهي مسرحية لناظم حكمت   سيناريو علي كنعان.

الصقر     عن رواية محمد الناحل ليشار كمال.

درب الآلام     ترجمة ناديا خوست.

ولا يحتاج الحديث عن الأعمال المترجمة في هذه المراحل إلى تبرير، وخاصة أن روائع الأدب العالمي كانت في ذلك الوقت تنقل تباعاً إلى اللغة العربية، وكانت تغري مثل هؤلاء على نقلها إلى التلفزيون.

شيئاً فشيئاً تراجع الاعتماد الكلي على الاقتباس السريع، لكن هذه العملية شقت طريقاً خاصاً بها وتحولت إلى مصدر من مصادر الأعمال الدرامية، ونلاحظ وجودها في مختلف مراحل الإنتاج وإن انخفض مستوى الاعتماد عليها مع توفر نصوص محلية.

لم تكن عملية (الاقتباس) جديدة على السينما عندما بدأ صنّاع الدراما التلفزيونية يبحثون عن نصوص تصلح لتحويلها لمسلسلات تلفزيونية، بل كانت مجموعة من كبرى الأعمال الروائية العالمية قد تحولت إلى السينما وأعدت لها سيناريوهات تليق بأهميتها، وكلنا يتذكر روائع الأدب العالمي التي عرضت كأفلام في صالات العرض السينمائية بدءاً من رواية الحرب والسلم لليون تولستوي ورواية الشيخ والبحر لإرنست هيمنغواي ووصولاً إلى رواية العراب لماريو بوزو.

كانت هذه الروائع السينمائية تحتاج إلى نوع من الإنتاج الضخم لتحقيق الغايات المقصودة منها، وكان مخرجوها يكتبون السيناريو لها، ثم ما لبثت السينما العربية أن أخذت تنحو هذا النحو حيث أخذت روايات لكبار الكتّاب، وتمكنت من إقحامهم في صلب العمل السينمائي كنجيب محفوظ الحائز على جائزة نوبل للآداب.

والمعروف أن عملية الاقتباس من الروايات الغربية والأفلام الغربية بدأت في مصر منذ بداية القرن العشرين، في المسرح أولاً، ثم في السينما.. وبعد ذلك وصل الأمر إلى التلفزيون، وكان هناك دائماً حوار حول هذه العملية ذو اتجاهين:

«١ - الاتجـاه الأول يقـوم بتقـديم الأعـمال الغربيـة نفـسها بالأحـداث والأسماء، لكن باللغة العربية وبإخراج محلي، وهذا النـوع مـن المثاقفـة كـان معروفـاً في مجـال الاطـلاع عـلى آداب وفنـون الأمـم والـشعوب الأخرى.

٢ - الاتجاه الثاني، يقوم بتعريب الأعمال الغربية والأجنبيـة الأخـرى لـيس بطريقـة الترجمـة فقـط، بـل باسـتبدال الأمـاكن والأحـداث والأسـماء والمواقع، وكانت العمليـة تـسمى في مـصر «تمـصيراً» وفي بـلاد الـشام «تشويماً»...»[1].

كانت تلك الأعمال، كما يوضح جان ألكسان، تبدو غريبة، أو هجينـة بالنسبة للمتلقي العربي. وكانت الطريقة التي تتم بهـا **(عمليـة الاقتبـاس)** في الأعمال الفنيـة هـي «الأكثر خطـورة إذ إن المقتبس، وهـو في أكثر الأحيـان كاتب السيناريو يتصرف بـالنص عـلى مزاجـه، فيستوحي منه مـا يـشاء مـن مواقـف وأفكـار ومـشاهد.. وقـد يـشوهه.. أو يقلبـه رأسـاً عـلى عقـب.. أو يستوحي منه عملاً جديداً لا علاقة مشتركة بينـه وبـين العمـل الأول سـوى اقتباس الفكـرة. ونحـن نعلـم أن الروايـات العالميـة الـشهيرة دخلـت تـاريخ الأدب وأصبحت لها مكانة مرموقة ومتميزة في مجال الأدب العـالمي، ولـيس من حـق أحـد أن يـشوهها بالاقتبـاس العـشوائي، مـستغلاً عـدم وجـود مـن يمكن أن يحاسبه أو يقاضيه على هذا العمل، خاصة إذا كان منشوراً مـن مئـة او مئتي عام..»[2].

وعندما تسأل أحـد هـؤلاء الكتـاب عـن سـبب إقدامـه عـلى مثـل هـذا النوع من الاقتباس، يتذرع بعدم توفر نصوص عربية أو محليـة مناسـبة، دون

---

(١) جان ألكسان - صحيفة الشرق الأوسط: الجمعـة ٢٨ رمضـان ١٤٢٢ هـ ١٤ ديسمبر ٢٠٠١ العدد ٨٤١٧.

(٢) جان ألكسان - صحيفة الشرق الأوسط - المصدر السابق.

أن يكلف نفسه الاتصال بالكتاب وبحث أمر التعاون معه.. ويأخذ جان ألكسان في وجهة نظره المنشورة على كتّاب السيناريو أيضاً إهمالهم للمنتج الروائي المحلي ففي اتحاد الكتاب العرب بسورية أكثر من مئة وخمسين قاصاً وروائياً يصدرون كل عام حوالي مئة كتاب في القصة والرواية، لم تقم الجهات الإنتاجية بأية محاولة لاستكتابهم أو التعاون معهم.. بل إن المخرجين لا يكلفون أنفسهم قراءة ما يصدر من قصص وروايات محلية وعربية لاختيار المناسب منها وتحويله إلى أعمال درامية بدل هذا النوع من الاقتباس بطريقة الاتكاء على شهرة الآخرين.. أو السطو على تركة الآخرين من دون رادع شخصي أو قانوني.

بدأت عملية الاقتباس في سورية خلال السينما، وشهد تاريخ السينما عشرات الاقتباسات من بينها:

- الشريدان عن قصة قصيرة للكاتب الأمريكي (أو هنري).
- لعبة الشيطان عن قصة للكاتب (سعيد كامل كوسا).
- السكين عن رواية (ما تبقى لكم) للكاتب الفلسطيني (غسان كنفاني).
- الفهد عن قصة (الفهد) للكاتب السوري (حيدر حيدر).
- اليازرلي عن رواية على (الأكياس) للكاتب (حنا مينه).
- كفر قاسم عن رواية للكاتب (عاصم الجندي).
- تراب الغرباء عن رواية (تراب الغرباء) للكاتب (فيصل خرتش).

حيث يورد كتاب (الفيلم الروائي السوري) نماذج كثيرة أخرى، فقد أخذت السينما السورية عن روايات معروفة عربية وغير عربية إضافة إلى الروايات السورية[1].

(١) راجع كتاب :جان ألكسان - تاريخ السينما السورية (١٩٢٨، ١٩٨٨) الذي يتحدث عن هذه الجوانب، وكتاب الفيلم الروائي السوري للناقد محمود قاسم.

كذلك فعل كتاب الدراما التلفزيونية السورية، فقد استفادوا من هذه المصادر إلا أن الجهد الأكبر، في الأعمال الكثيرة الأخرى، كانت خارج هذا الإطار.

كذلك وجد كتاب الدراما التلفزيونية في عملية الاقتباس مصدراً شبيهاً بمصادر الفيلم السينمائي، وفي الجدول التالي نتعرف على مجموعة من النصوص الدرامية التلفزيونية التي قام كتّابها باقتباس نصوصها الأصلية، ثم نتوقف عند نموذج منها:

| العمل التلفزيوني | | | العمل المقتبس منه | |
|---|---|---|---|---|
| اسم العمل | الكاتب | المخرج | اسم النص الأصلي | اسم الكاتب |
| راكبو البحار | مترجم | سليم قطايا | - | - |
| رجل من شمع | مترجم | سليم قطايا | - | - |
| زينب | صلاح حافظ / سعيد مراد | علاء الدين كوكش | زينب | صلاح حافظ |
| ثلاث قصص قصيرة | صلاح حافظ | علاء الدين كوكش | - | صلاح حافظ |
| البيت القديم | مروان السباعي | علاء الدين كوكش | البيت القديم | محمود دياب |
| علبة الكبريت | مترجم | فيصل الياسري | علبة الكبريت | |
| الدقائق الخطرة | فارس زرزور | رياض ديار بكرلي | - | - |
| زقاق المايلة | عدنان حبال | شكيب غنام | | محمود دياب |
| أسعد الوراق | عبد العزيز هلال | علاء الدين كوكش | الله والفقر | صدقي اسماعيل |
| تمثيلية الجد | أسامة الروماني | أسامة الروماني | قصص عالمية | |
| البسطاء | خيري الذهبي | سليم صبري | ملكوت البسطاء | خيري الذهبي |
| وراء الأفق | حسن عويتي | حسن عويتي | وراء الأفق | يوجين أونيل |
| البحر | حسن عويتي | حسن عويتي | البحر | يوجين أونيل |
| نهاية رجل شجاع | حسن م.يوسف | نجدة أنزور | نهاية رجل شجاع | حنا مينه |
| بسمة الحزن | ألفة الإدلبي | لطفي لطفي | دمشق يابسمة الحزن | ألفة الإدلبي |

| العمل التلفزيوني | | | العمل المقتبس منه | |
|---|---|---|---|---|
| اسم العمل | الكاتب | المخرج | اسم النص الأصلي | اسم الكاتب |
| ليل المسافرين | قمر الزمان علوش | أيمن زيدان | البؤساء | فيكتور هوغو |
| الرياح الأبدية | / جمانة نعمان | محمد بدرخان | الرياح الأبدية | باولو كويلهو |
| جواد الليل | أنور تامر | باسل الخطيب | أحدب نوتردام | فيكتور هوغو |
| قرن الماعز | غسان الجباعي | نجدت أنزور | قصة بلغارية | - |
| الشريد | غسان باخوس | غسان باخوس | سباق المسافات الطويلة | عبد الرحمن منيف |
| ليل الخائفين [1] | ممدوح عدوان | هيثم حقي | - | - |
| الطويبي | قمر الزمان علوش | باسل الخطيب | أطياف العرش | نبيل سليمان |
| الرياح الأبدية | - | محمد بدرخان | الخيميائي | باولو كويلهو |

في أغلب هذه النصوص الدرامية يقف المخرج وراء عملية الاقتباس وكتابة السيناريو اللازم، وهناك روايات شهيرة قام بتحويلها إلى التلفزيون دراميون معروفون كالكاتب الدرامي الشهير عبد العزيز هلال، الذي **أعد رواية صدقي اسماعيل( الله والفقر)** فتحولت إلى مسلسل أسعد الوراق، فجذب المشاهدين إليها في عملية تحويلها إلى نص درامي تلفزيوني اشتغل عليه مخرج مبدع هو علاء الدين كوكش.

وقصة **( الله والفقر)** تقع في ٧٤ صفحة من القطع المتوسط، ونلاحظ هنا أن الناقد محمد منصور يجري المطابقة التي تحدث عنها كيروم في اعتماد الاستنساخ والانتحال المصور، ويقول: «عدت إلى القصة، فوجدت أن هناك تطابقاً شبه حرفي بين أسعد الوراق الذي كتبه صدقي إسماعيل وبين ذاك الذي حفر له مكاناً خالداً في ذاكرة الدراما السورية في السيناريو والتمثيل والإخراج»[2].

---

**(١)** لم نتمكن من معرفة العمل المقتبس منه، ولا يوجد اسمه على النص المكتوب من قبل ممدوح عدوان.

**(٢)** علاء الدين كوكش- دراما التأسيس والتغيير – ص ١٣٤.

ويلخص الرواية بمهارة، فإذا بنا نتعرف على أسعد الوراق، وقد «مات أبوه طفلاً، ولم يكن له إخوة لأن أمه كما يقال، كانت تخنقهم كي تعيدهم طيوراً إلى الجنة، والذي توفيت أمه وهو في سن السابعة عشرة من عمره بعد أن مارست السرقة وماتت مجنونةً وقد تنازعت أفعالها مشاعر التدين والإلحاد معاً. ظل طوال حياته مثالاً للظلم الاجتماعي الصارخ. ظلمه الفقر والجهل فنشأ أميّاً على قدر كبير من السذاجة وقلة الحيلة في مواجهة الحياة، سجنته الحكومة مرات عديدة بلا ذنب، اتهم في جريمة قتل لم يرتكبها. أحب امرأة وخطبها، ثم زَوّجه أهلها من شقيقتها الكبرى الأقل جمالاً من دون أن يثور أو حتى يغضب. حاول مرة أن يوقف زوجته الحادة الطباع عند حدّها فتورط في إصابتها بالبكم، وتم حرمانه منها رغم أنها تحولت إلى امرأة مطيعة ومحبة، ثم تم الربط بينه وبين جنون أمه الذي صار حكاية متداولة، واتهم بأنه غدا روحاً شريرةً فأبعد عن المدينة .. وحتى عندما أنجبت زوجته طفلاً منع من احتضانه ورعايته .. أما في الريف حيث عاش آخر أيامه فقد تحول إلى بائع جوال يخطئ في حساب قيمة الأشياء التي يبيعها وينسى ديونه عند الناس، ورغم أن تواضعه وسذاجته أضفت عليه نوعاً من القدسية في عيون من حوله من الفلاحين البسطاء، إلا أنه لم يفكر يوما في أن يستغل مكانته تلك سوى بمحبة الناس له، وحين لجأ إلى كوخه المنعزل قرر أن يكون شجاعاً مؤمناً أن الله يمتحنه ومات بعد أن حمى ضيفه صائحاً بعبارته الشهيرة: هذا ماتريده يا رب .. لن أكون جبانا ..»[1].

هذا التلخيص المزدوج للرواية والنص الدرامي على السواء يشير إلى الأمانة التي مارسها الكاتب عبد العزيز هلال في تعاطيه مع الرواية الأصلية، فقد «حمل سيناريو عبد العزيز هلال بحرفية وأمانة وصدق كل كثافة القصة الأدبية، وحولها إلى نص تلفزيوني بقي أميناً لكل الأفكار

---

(١) علاء الدين كوكش - دراما التأسيس – ص ١٣٦.

والتفاصيل بقوة وبراعة، ويمكن القول إن أسعد الوراق يعتبر اليوم مثالاً جيداً عن التجربة الناجحة في اقتباس الأدب في التلفزيون من دون أن يفقد هذا الأدب، أيّاً من خصائصه، أو يخون مساره النقدي والتنويري العميق مهما بلغ مستوى طروحاته من جرأة »[1].

في نموذج آخر، كان الاقتباس عن نص غير عربي، وفي هذا النص الدرامي الذي عرض تحت عنوان **(ليل الخائفين)**، والذي لم نعرف كاتبه الأصلي، نقرأ مايثبت وجهة نظر المخرج هيثم حقي من أن الكاتب الدرامي ممدوح عدون يكتب على نصه عبارة **(** اقتباس**)**، وهي موجودة فعلاً على غلاف حلقات السيناريو، ولكنها لاتنشر في شارة المسلسل بسبب العوامل الإنتاجية، والواضح أن الكاتب ممدوح عدوان كان ينتقي من الأعمال مايناسب ذوق المثقفين والأدباء، فإذا نحن في **(**ليل الخائفين**)** الذي كان عنوانه **(**الميت الحي**)**، نتابع قصة ذات خصوصية ثقافية يقوم بطلها **(**شريف**)** بسرقة رواية طليق زوجته لينسبها إلى نفسه، فإذا به أمام مواجهة مع نجاح كبير للرواية التي تبدأ المستجدات في كشف زيف كاتبها الذي لم يجد في النهاية أي حل للخلاص سوى الاستسلام وإعلان اعترافه بسرقة مخطوطة الرواية.

كان أمام الكاتب ممدوح عدوان أن يحرر النص الروائي من بيئته لكي يصبح في متناول المشاهدين العرب، ويبدو أنه قام بتعريب الأسماء، وتعريب الأحداث والأمكنة، ناهيك عن تعريب الحوار ليصبح مواتياً للبيئة المحلية.

كانت هذه الخطوات ضرورية لإتمام عملية التحويل من نص روائي إلى نص درامي تلفزيوني، لكن من السهل كشف بعض المفارقات التي لم تجد إجابات لها في سياق تتالي الأحداث التي يعيشها شريف بطل الرواية، وقبل

---

**(**١**)** علاء الدين كوكش - دراما التأسيس – ص ١٣٦، ١٣٧.

أن نصل إلى المشهد الأخير الذي سننقله كاملاً، يمكن ملاحظة أن بعض المعطيات لا تحصل في ظروف بلادنا كآلية عمل المحقق، وعقلية الوزير، وظروف القراءة نفسها، وهذه فقط لها مايبررها حيث إن غالبية الأحداث تجري في وسط مثقف، وفي المشهد ٤٠٨ أراد ممدوح عدوان أن يختم المسلسل بطريقة السينما العالمية الحديثة، فأسدل الستار على مشهد رومانسي يغطي على خطوة شريف بالاعتراف بالجريمة، فبعد أن يصل المحقق ويشاهد اعترافه أمام الحضور في المركز الثقافي، يطلب منه المحقق أن يأتي في اليوم التالي «بتقدر تجي لوحدك بكرة» نقرأ مايجري بعد خروج الجميع أمام المركز الثقافي:

| المشهد ٤٠٨ | أمام المركز الثقافي | ليلي / خارجي |
|---|---|---|
| الجمهور يخرج. شريف يقف جانباً وهو يتكئ إلى عمود أو شجرة. يقترب منه تدريجياً ممدوح وغادة وانتصار ورجاء وأنور وسميح. يلتفت شريف إليهم بعد أن صاروا وحدهم. | | |
| | شريف | خلصت الحكاية. بتقدروا ترجعوا على بيوتكم. |
| يهزون رؤوسهم وينصرفون. كل منهم يذهب باتجاه. وتظل غادة واقفة. ينظر إليها شريف بهدوء، ثم يدير وجهه ويمشي. تظل واقفة بعد خطوتين أوثلاث خطوات يلتفت إليها | | |
| | شريف | وأنت ليش ماتروحي؟ |
| | غادة | أنا بدي أستناك. |
| | شريف | وبلكي طولت. |

| | | |
|---|---|---|
| | غادة | رح ضل عم أستناك. |
| | شريف | فإذن استنيني بالبيت . |
| غادة تطرق وتذهب في اتجاه آخر. شريف يمشي وحده في شارع جانبي مظلم . الكاميرا ثابتة حتى يغيب شريف في الظلام . | | |

المحطة الهامة الأخرى في الاقتباس هي تلك الرواية الجميلة التي يعرفها القراء والمشاهدون العرب بشكل عام والسوريون بشكل خاص، أي رواية « **نهاية رجل شجاع**» للكاتب الروائي الكبير حنا مينه، وهي رواية تبحث في سيرة «مفيد الوحش» منذ فتوته وصولاً إلى انتحاره، وقد أعدها للتلفزيون الكاتب والسيناريست المعروف (حسن م. يوسف)، وكانت محطة هامة في الإنتاج الدرامي التلفزيوني السوري على أكثر من صعيد:

على صعيد اللغة البصرية لأن المخرج نجدة إسماعيل أنزور سجل انطلاقة مهمة من خلال الشغل على هذا العمل في الإخراج . وعلى صعيد التمثيل حيث أعطى جميع الممثلين أدواراً جميلة تليق بالرواية المقتبسة.

لكن أهم ما في هذه الخطوة هو القفزة التي حققها الإنتاج التلفزيوني بالاعتماد على رواية لكاتب كبير، وما كان ذلك ليحصل لو لم تكن عملية الاقتباس مهنية ومكتملة وناجحة كما قال حنا مينة نفسه على تلفزيون دبي .

ورواية «نهاية رجل شجاع» من الأعمال القليلة التي لم تثر لغطاً من قبل صاحب الرواية، فقد أثنى حنا مينه على السيناريو والإخراج والتمثيل، وقال عن كاتب السيناريو حرفياً : «كان حسن م. يوسف جيداً في نقل الكلمة إلى صورة، وفي الحوار الذكي اللماح وملامسة الجانب الكوميدي بشكل ظريف يدعو إلى الرضا»[1].

(١) حنا مينه - مجلة فنون - العدد ١٣٩، وقد تم الاستشهاد بهذه العبارات في كتاب الدراما التلفزيونية السورية أيضاً.

وهذا النوع من المديح من حنا مينه لم نكن نجده لا قبل هذه الخطوة ولا بعدها، على صعيد العلاقة بين كتاب الروايات والمشتغلين عليها لتحويلها إلى سيناريو تلفزيوني لأن عملية الاقتباس غالباً ما كانت تثير خلافات بين الطرفين.

لم يكن هذا النموذج من الاقتباس للتلفزيون مجرد عملية وقتية في موسم إنتاجي درامي رمضاني، فقد كتب عنها حسن م.يوسف بعد أكثر من عشر سنوات في رسالة مفتوحة إلى الفنان أيمن زيدان الذي كان مديراً عاماً لشركة الشام المنتجة يتذكر ماحصل معه أثناء كتابة السيناريو يقول: «عندما بدأت في كتابة سيناريو «نهاية رجل شجاع» كنت أسكن في خيمة قرب الموقع الذي نويت أن أعمِّر فيه بيتي في القرية، وقد كتبت ثلاث عشرة حلقة في تلك الخيمة، وذات يوم صيفي شديد الحرارة كنت منهمكاً في سقاية أشجار التفاح التي زرعتها في أحد المدرجات أسفل البيت عندما سمعت هسيساً وفرقعة من جهة خيمتي، ولن أنسى ما حييت مشهد ألسنة اللهب وهي تتراقص فوقها. عدوت بأقصى طاقتي، وعندما وصلت كان الحريق الناجم عن ماس كهربائي قد أتى على نسيج الخيمة، لكن طاولتي كانت لا تزال تشتعل من كل الجهات وفوقها، حلقات المسلسل اليتيمة المكتوبة بخط اليد وجهاز التسجيل وأشرطة موسيقاي المفضلة ونسخة الرواية التي كنت أعمل عليها»[1].

وهذه القصة تكشف عن تفاصيل مثيرة تتعلق بظروف كتابة السيناريو، أقلها أن الكاتب يعترف خيانة رجليه لحظتها، فتهالك أرضاً وهو يظن أن قلبه سينفجر من القهر لاحتراق ما كتبه، ويقول أيضاً: قررت أن أستعيد النص من الرماد، عزلت نفسي في إحدى غرف بيت أخي المهجور

---

(١) مجلة جهينة بتاريخ ٣ تموز ٢٠١٦ وقد نقلت النص عن صحيفة الوطن السورية ..

وبدأت أكتب كالمحموم، وعند الفجر كنت قد استعدت الحلقة الأولى فارتميت فوق السرير ونمت بكامل ثيابي..»[1].

اشتغل الكاتب حسن م. يوسف على الرواية بحرفية عالية، محاولاً تقديم جوهر العمل الروائي لكاتب كبير دون أن يؤثر ذلك على رؤيته لصناعة السيناريو الذي ميزته عن آخرين اشتغلوا عليها، إلا أنه نبّه في حواراته وتصريحاته حول عملية الاقتباس إلى أنه أجرى تغييراً مهماً على نهاية الرواية بسبب الرقابة العربية على الأعمال التلفزيونية، فهي لا تقبل النهاية الموجودة في نص الرواية، أي الانتحار، لذلك ابتكر نهاية أخرى تناسب السياق الدرامي ومبررة رقابياً، فإذا نحن أمام خاتمة مأساوية، لكنها ترضي أجهزة الرقابة العربية في ذلك الوقت.

أي أن تجربة تحويل رواية «نهاية رجل شجاع» إلى عمل تلفزيوني، تفيدنا أن بالإمكان الدخول على النص الأصلي ووقائعه الأساسية وتغييرها بحيث يسعى كاتب السيناريو إلى التعامل مع الظروف الإنتاجية التي تيسر إنتاج الرواية والحيلولة دون ظهور عقبات تتعلق بالعرض.

اتجه السيناريو في خاتمته إلى حل نوعي، فمفيد الوحش الذي يتعرض لعملية ابتزاز، وهو يجلس عاجزاً على مقعد متحرك مقطوع الساقين، كان أمام تحدٍ ينبغي أن يتعامل معه، وهو في أصعب اللحظات التي وضعه بها القدر، فماذا جاء في الرواية، وكيف شاهدنا التعديل على الشاشة ؟!

**أولاً**، لا بد من قراءة المقطع الوارد في نهاية الرواية:

«أنا لبيبة الشقرق، سأروي لكم ماحدث بعد ذلك، سأقول كلمات قليلة، بسيطة، مثل بساطة مفيد وقلة كلامه.. كلمات مبللة بدموعي، لكنها

---

(1) المصدر السابق.

ليست للحزن، فقد عودني مفيد منذ التقينا، ألا أحزن على شيء، لا عليه ولا على نفسي. سمعت مفيد يقول للرقيب زريق: جرّب.

جرّب الرقيب زريق . مدّ قدمه داخل العتبة، وحاول مد القدم الأخرى، كان الرقيب زريق مصمماً، لكنه كان خائفاً، ويرتجف، وكان كل شيء، في قلب ذلك الصمت، يرتجف، وفجأة سحب مفيد مسدساً من تحت الغطاء، الموضوع على رجليه المقطوعتين، وسدده إلى قلب الرقيب زريق . دوّى صوت الرصاصة، وتهاوى الرقيب زريق والدم يدفق من فمه، وتراكض الناس. صحت: - مفيد!

لم يجب مفيد، لكنه سدد فم المسدس إلى صدغه وأطلق»[1].

أرّخ حنا مينه نهاية روايته في ١٩/٤/١٩٨٩ وفي عام ١٩٩٤ ظهر المسلسل ليشكل منعطفاً بالغ الأهمية من تاريخ الدراما التلفزيونية السورية، وكان طبيعياً أن نبحث عن التعديل الذي أجراه كاتب السيناريو على نهاية الرواية، وعند مشاهدة المشهد الأخير من المسلسل نلاحظ ما يلي:

**«مفيد الوحش يجلس على كرسي متحرك على مكان مرتفع يطل على البحر، يبدو مهموماً شارداً متعباً يراقب الموج، ثم يغفو، فيما تعرض الكاميرا لقطات متفرقة للموج المتلاطم وكأنه يوحي بأن شيئاً ما سيحصل في البحر .**

**يأتي الزلقوط، الذي كان يسعى لأخذ خوّات من مفيد الوحش، الذي يبيع دخاناً مهرباً، يتحرش بمفيد الوحش بقضيب يحمله في يده، فيستيقظ مفيد.**

**الزلقوط: نوم العوافي يا وحش.**

---

(١) حنا مينه - نهاية رجل شجاع - دار الآداب - بيروت - ص ٤٠٦.

**مفيد الوحش: الله لايعافيك.**

**الزلقوط: فكرت بالموضوع واللّا لأ ؟**

**مفيد الوحش: قدّيش بدك ؟ !**

**الزلقوط: هه. مو غلط.. كل شيء بحسابو . قديش معك هلّلأ ؟**

**مفيد الوحش: ٣٠ ليرة.**

**الزلقوط: هاتن هلّلأ .**

**مفيد الوحش: يخرج المبلغ من جيبه، ويقدمه للزلقوط، الذي يمد يده ليأخذ المبلغ، فيمسك به مفيد الوحش، ويطبق على خناقه، مما يدفع الزلقوط لمحاولة الإفلات لكن مفيداً يشد قبضته ونتيجة العراك يُفتح بابٌ خشبي على ممر يتجه إلى البحر فيندفع الكرسي المتحرك وعليه مفيد الذي لا زال يطبق على الزلقوط ويهويان إلى البحر ..**

**ومن فوق، تكشف لنا الكاميرا بقايا الكرسي المتحرك، وكأن مفيداً غرق وغرق معه الزلقوط».**

بعد خمسة عشر عاماً وصف الصحفي والناقد جمال آدم المسلسل بأنه جعل للدراما السورية جناحين في مطلع تسعينيات القرن المنصرم، مبيناً أنه و«حينما فكر أيمن زيدان أن بإمكانه أن ينهض بسيناريو هذا العمل، لم يخطر بباله إلا صاحب اللحية الكثيفة والقلم الجارح حسن م. يوسف الصحافي في جريدة تشرين وحامل هموم القصة القصيرة والقصيدة الحديثة وأوجاع إنسانية بحجم آداب العالم كله...!»[1].

وقال حنا مينه في صحيفة الثورة: «إنني وقد تقدمت بالعمر كثيراً، وأعرف أن لكلِّ أجلٍ كتاب لا أزال أواصل هذه المهنة التي هي اللذة

(١) جمال آدم - صحيفة البيان الأماراتية - تاريخ ٢١ أيلول ٢٠٠٧.

الكبرى والرذيلة الكبرى ولا خلاص منهما سوى بالموت، أعترف أن الذين لعبوا أدواراً في مسلسل نهاية رجل شجاع قد صاروا أبطالاً الآن ومشهورين جداً مثل الصديق أيمن زيدان وسوزان نجم الدين، ومثل سعد مينه الذي أدهش الناس بأداء دوره في مفيد الوحش الصغير، «ومفيد الوحش الذي قطع ذنب الجحش» إلى كل الممثلين أجادوا وصاروا معروفين الآن وتستند إليهم البطولة في أدوار درامية كثيرة »[1].

وبتكثيف شديد نكرر أن الرواية كانت على شاشة التلفزيون نقطة تحول في صناعة الدراما التلفزيونية السورية وخاصة على صعيد السيناريو المرئي[2].

إن مثل هذا التناغم بين رواية من هذا النوع لكاتب كبير وكاتب السيناريو أو المخرج، لم يحصل في معالجة تجربة أخرى، **كتجربة اقتباس رواية (دمشق يابسمة الحزن)**، فألفة الإدلبي كاتبة الرواية وجدت السيناريو غير ما كتبته هي في روايتها، فقد «كانت تطمح لكتابة رواية عن أحداث الثورة السورية ـ تكون هذه الثورة هي البطل الرئيسي فيها، وهي تظن أنها نجحت في ذلك، إلا أن العمل التلفزيوني الدرامي الذي أُخذ عنها قلب الأمور رأساً على عقب، ولم ينجح العمل النجاح الكامل»[3].

وتقول ألفة الإدلبي: «لقد اضطر المخرج إلى إعطاء لوحات، ولم يعط معارك حدثت في الغوطة، لأن الإمكانات التي أعطيت له قليلة لهذا السبب تحاشى المخرج ذلك . بالإضافة إلى ذلك كان هناك فارق كبير بين ابتداء

---

(١) صحيفة الثورة في ٦ / ٤ / ٢٠١٠.

(٢) حاول مؤلف هذا الكتاب الحصول على نص السيناريو الذي بنيت عليه عملية الاقتباس دون فائدة، لأن هذا العمل الدرامي يحتاج إلى مساحة أكبر على هذا الصعيد.

(٣) الدراما التلفزيونية، التجربة السورية نموذجاً، ص٧٧ .

الرواية وابتداء السيناريو، فالسيناريو يبتدئ منذ كانت صبرية طفلة، وهذا ماجعل الحلقتين الأولى والثانية باهتتين إلى حد ما»[1].

لقد أشارت الكاتبة ألفة الإدلبي إلى خلاف نشأ بينها وبين كاتب السيناريو رفيق الصبان حول هذه النقطة إلا أن الصبان مالبث أن أقنعها!

ويقول المخرج لطفي لطفي إن ألفة الإدلبي من أقربائه، فهي أي «ألفة خانم قريبتي ابنة خالة زوجتي الأولى»، ويوضح لنا أنه شجعها على تحويل الرواية للتلفزيون لأن الرواية قدّمت أسرة فيها ثلاثة نماذج، أحدهم الذكر وهو متسلط يريد السطوة على الجميع، والصغير شارك بالثورة، ويقول: الذي أغراني هو الظلم الذي وقع على الفتاة، وهو قاس. و«الشخصيات واقعية، موجودة في الحياة أخرجتها ألفة الإدلبي في رواية فأدهشتني وهي مميزة في الدراما، عشت معها من البداية إلى وفاتها وهي في السبعين من عمرها. لها حضور ثقافي متميز، كان عندها صالون أدبي يتوافد عليه معظم الأدباء. هاوية للوحات. امرأة تأسرك بحديثها. كان عندي رغبة في تحويل روايتها إلى السينما، وأنا أنجزت الفيلم قبل ظهور المسلسل، لكنه لم يظهر للجمهور»[2].

وانتقد المخرج لطفي لطفي الفيلم الذي ظهر عن مؤسسة السينما للرواية نفسها، فهو «يختصر أحداثاً كثيرة وأنا أبقيت المحور الأساسي»[3]، ويوضح أن الرواية هي قصة حياة ألفة الإدلبي وحياة عمتها.

لقد قدمت رواية «دمشق يا بسمة الحزن» مفاتيح مهمة للمخرج وكاتب السيناريو، وكان بالإمكان التعاطي معها بطريقة ترضي الكاتبة، فهي تجيب عن سؤال مهم: ترى من يقوم بالثورة؟ ونجد الإجابة: «قلت

---

(١) الدراما التلفزيونية - التجربة السورية – ص ٧٧.
(٢) من حديث للمؤلف حول النص مع المخرج لطفي لطفي في ٢٠ / ١٠ / ٢٠١٥.
(٣) حوار مع لطفي لطفي مع المؤلف ٢٠ / ١٠ / ٢٠١٥.

بأسف شديد: - يا ويلي، من يقوم بالثورة وينقذ الوطن إذن؟ قال: - لا تخافي، هناك المثقفون، الواعون، المؤمنون بقضيتهم إيماناً خالصاً حتى التضحية. بين هؤلاء يوجد من جميع **الفئات والطبقات** من موظفين وطلاب وتجار وأصحاب أملاك أيضاً. والأهم من هؤلاء كلهم هم العمال والفلاحون، هؤلاء يندفعون بالنخوة والحمية وبراءة خالصة. لا يعقدون الأمور. الوطن في خطر ويجب إنقاذه وكفى. من حسن الحظ أن هؤلاء هم الأكثر عدداً في وطننا.

قلت: - الآن طمأنتني»[1].

ونتعرف إلى تركيبة البيت من خلال حوار بين البنت وأخيها، وهو حوار يقدم لنا أيضاً مفاتيح مهمة للبناء الدرامي، وإيضاح رسالته الثقافية والاجتماعية:

«- لماذا يا أخي تتعب نفسك بجدال لا فائدة منه؟ قال: - الذي يحزنني أن هذه النماذج التي ترينها في بيتنا هذا تشكل عناصر مجتمعنا كله. أبي يمثل طبقة التجار وأصحاب الأملاك الذين لاهم لهم إلا الحفاظ على أموالهم وأرباحهم ولايرون إلى أبعد من أنوفهم، لايدركون أبدا أن المستعمر ماجاء إلا ليمتص خيراتهم حتى يفقرهم. راغب الأناني الذي يعيش طفولياً، لاينتمي إلى شيء وإنما يحلو له أن يتشدق بكلمات يلملمها من هنا ومن هناك، تناسب مزاجه الذي يخشى دائما أن يعكره شيء ما. هو ضد الثورة لأنها تعكر مزاجه فقط. والأنكى من الاثنين هو أخونا محمود الذي لايحركه شيء. وما أكثر أمثاله في مجتمعنا (...) أمي تعيش داخل جدران بيتها وكأنها تعيش في قوقعة لا تعرف ما يجري خارجها»[2].

---

(1) ألفة الإدلبي - دمشق يا بسمة الحزن - وزارة الثقافة – دمشق - ١٩٨٠ – ص ١١٣.

(2) ألفة الإدلبي - ص ١١٢، ١١٣.

وعندما يتحدث سامي عن الاستقلال يقول الأب:

«- اسكتوا يا أولاد، أوجعتم رأسي، مالنا نحن والسياسة، نحن جماعة تجار، لادخل لنا بسياسة أو رياسة.

قال سامي: - هذه ليست سياسة يا أبي . هذه وطنية يجب أن يشترك فيها كل فرد من أفراد هذا الوطن، وإلا فهو خائن.

تجهم وجه أبي وقال بنزق:

اخرس يا قليل الأدب . قلت لك سياسة يعني سياسة»[1].

في فيلم «دمشق يا بسمة الحزن» المقتبس عن الرواية نفسها، نقرأ في تلخيص الفيلم : «لسامي رأي مختلف فالثورة هدفها تحرير البلد وتضم تحت جناحها الكثير من الشباب الواعي والمثقف، بين هموم أخيه محمود فتنحصر ضمن إطار مصالحه الشخصية فهو يريد أن يصبح محامياً وتفكيره منصب على الدراسة ليصل إلى هدفه، (ولتخرب مالطا)، يتدخل والدهم ليعبر عن رأيه قائلاً : ( نحن جماعة تجار ما دخلنا بالسياسة) فيفاجأ بجواب ابنه سامي فما يتحدثون عنه ليس بسياسة وإنما وطنية ومن لايشارك فيها يكون خائنا»[2].

هذه المحطة في عملية الاقتباس من الرواية مرت بسلام رغم اعتراض ألفة الإدلبي، لكن تجربتين أخريين أربكتا المسار الهادئ للعملية الطبيعية في الإنتاج الدرامي السوري، الأولى تلك التي أثارت خلافا كبيراً بين الكاتب الروائي نبيل سليمان والسيناريست قمر الزمان علوش بسبب تراجع الروائي عن كتابة السيناريو لروايته بنفسه ثم اعتراضه على الإجراءات

---

(١) إلفة الإدلبي - ص ١١٢.

(٢) فؤاد مسعد - أفلام سورية تحت الضوء – ص ٨١.

التالية التي وصلت إليها رواية (أطياف العرش)، التي صار اسمها (الطويبي).

أما **الثانية**، فهي حملة الاتهامات التي قامت بين الكاتبة الجزائرية أحلام مستغانمي، وبين كاتبة السيناريو ريم حنا التي حولت **رواية (ذاكرة الجسد)** إلى مسلسل تلفزيوني، وهنا كسرت ريم حنا كل التحفظات التي مر ذكرها في البحوث النقدية لعملية الاقتباس، بل إنها أضافت أكثر من عشر حلقات في النص الدرامي الذي كتبته لم تكن موجودة في الرواية !

وترى ريم حنا أنها وافقت على اقتباس رواية ذاكرة الجسد لأحلام مستغانمي، التي رفضها أكثر من كاتب وورشة سيناريو بعد أن خافوا من الخوض في هذه التجربة، ووافقت على ذلك بدافع من الجرأة «فعندما كنت طفلة كانت هوايتي في أن أجد نهاية من مخيلتي لأي قصة أقرأها أو أي فيلم أراه، (ضاحكة) فلعل هذه التجربة كانت بمنزلة عودة للممارسة تلك الهواية الطفولية لدي، وترفض ريم حنا مقارنة تجربة الاقتباس التي خاضتها مع (ذاكرة الجسد) مع تجربة (نهاية رجل شجاع) لأن رواية «حنا مينه»، كما تقول، رواية كلاسيكية تعتمد على الحدث بالدرجة الأولى، أما رواية «أحلام مستغانمي» فتعتمد على السرد الذاتي بمعنى (المونولوج)، بالإضافة إلى قلة الذروات في رواية «ذاكرة الجسد» والتي يمكن تلخيصها بثلاث ذرا، وهي قطع يد «خالد بن طوبال» في حرب التحرير، ووقعه في حب «حياة» (ابنة قائد الثورة) وزواجها بغيره، والذروة الأخيرة هي الأحداث الدامية في الجزائر ووفاة أخيه، فكانت مهمتي البحث في دواخل هذه الشخصيات وتخيّل مصائرها الممكنة ليكون المسلسل منجزاً بثلاثين حلقة.

وتشرح ريم حنا طريقة الاقتباس التي اتبعتها بوضوح، فتقول : «لقد كنت في الحلقات العشر الأولى شديدة الإخلاص للرواية، ولكنني وخلال

هذه الحلقات كنت أؤسس للعلاقات وللأحداث التي سأضيفها فيما بعد، لقناعتي باستحالة تحويل الرواية بما هي عليه إلى ثلاثين حلقة تلفزيونية، فعملت على تعميق شخصيات ذُكرت بشكل عابر في الرواية مستغلةً تلك الشخصيات لملء السنوات الست المقطوعة في الرواية، وكأنها رغبة في معرفة حركة مصائر الشخصيات خلال الأعوام المجهولة، فخرجت مع الشخصيات خارج الرواية لأعود في النهاية إلى أقدارهم الموضوعة في الرواية..»[1].

من جهتها رأت الكاتبة أحلام مستغانمي أن الرواية المكتوبة شيء والمسلسل شيء آخر، «لكني كنت أتمنى منها أي من ريم القيام باستشارتي وهي تعمل على كتابة السيناريو لكنها لم تفعل. ولذلك، لم يكن لديّ علم بالإضافات، علماً أن هناك بعض الأمور في الرواية في ما يتعلّق بالشق الجزائري من حيث العادات والتقاليد كانت بحاجة إلى توضيح ونقاش بيننا ليظهر العمل أو السيناريو بشكل أفضل».

وقست أحلام مستغانمي على ريم حنا عندما رفضت توجيه الشكر لها، وقالت : «لا، لن أقول لها شكراً ولماذا أشكرها؟! لقد أخذت روايتي وذهبت، ولم تسأل عني ولم تستشرني. وأضافت: من واجبها هي أن تشكرني لأنني منحتها رواية لها قاعدة جماهيرية كبيرة. وقد منحتها فرصة كبيرة بكتابتها لسيناريو روايتي «ذاكرة الجسد»[2].

* * *

---

(1) راجع حوار الصحفي رامي بارة مع الكاتبة ريم حنا المنشور في ستار تايمز وأرشيف الدراما السورية .

(2) راجع مواجهة بين أحلام مستغانمي وكاتبة سيناريو مسلسل «ذاكرة الجسد» : ٣٠ جولي ٢٠١٠.

أثارت عملية (الاقتباس)، أو استخدام (الرواية) في بناء نص درامي تلفزيوني، ردود أفعال متباينة لدى متابعي الإنتاج الدرامي بشكل عام، ولدى بعض النقاد بشكل خاص. وقد حملت هذه الردود في بعض الأحيان اتهامات بسرقة حقوق الروائيين، إلا أن مثل هذه الاتهامات كانت تتراجع ضمن سيرورة تطور الدراما التلفزيونية السورية، لأن نضج العملية وتطور شروط الإنتاج حال دون البناء على هذا التصور، ولأن إخفاء اسم الرواية لم يكن بقصد السرقة من معد السيناريو بل كان بسبب رغبة المحطات الفضائية بعدم الوقوع بمسألة الحقوق المتعلقة بأصحاب النصوص الأصلية، وهي غالبا ما تثير دعاوى قضائية طويلة ومعقدة، وقد أوضح المخرج هيثم حقي في تصريح يعود إلى التسعينات أن النصوص كانت ترد إليه وقد كتب على صفحتها الأولى عبارة: (اقتباس) لكن شركات الإنتاج كانت تحذف العبارة بشكل تلقائي!..

ورغم أن الصحفي السوري جان ألكسان اعتبرها ظاهرة جديدة تتفاقم في الدراما السورية، فإن هذه الظاهرة كما سنجد بعد قليل ظهرت مع ظهور الدراما السورية نفسها، ولم تكن عامة، لكن إشارة هذا الكاتب الملفتة هي بقيام «بعض الكتاب باقتباس عمل أدبي شهير لكبار الكتاب العالميين من خلال عملية تعريب مفتعلة وتحويل المناخ الأوروبي إلى مناخ عربي على الرغم من الاختلاف الكبير بين المناخين، ويظهر العمل على الشاشة من تأليف وسيناريو «فلان» من دون أية إشارة إلى الكاتب الأصلي، أو الاسم الأصلي للرواية التي تم عنها الاقتباس»[1]. ويرى الكاتب المذكور

(١) جان ألكسان - صحيفة الشرق الأوسط: الجمعة ٢٨ رمضان ١٤٢٢ هـ ١٤ ديسمبر ٢٠٠١ العدد ٨٤١٧، «الأرواح المهاجرة».. هل تصبح الأعمال المقتبسة بديلاً من المسلسلات المدبلجة؟

في ذلك مخالفة قانونية في أحكام قانون حماية الملكية الأدبية الذي صدر أخيراً في سورية، وفي ذلك ملاحظة مهمة يبني جان ألكسان وجهة نظره عليها.

إن البناء على نص روائي جاهز في عملية كتابة نص درامي تلفزيوني عملية مغرية في واقع الحال، وخاصة أن التراث الأدبي الإنساني، وتراث كل بلد منتج للدراما مليئ بالأعمال الروائية التي تصلح لتحويلها إلى السينما أو التلفزيون.

أما على صعيد صنعة الكتابة، فيرى الكاتب الروائي الكولومبي غابرييل غارسيا ماركيز أن هناك مناهج كثيرة لكتابة السيناريو، «ولكن الحقيقة هي أن أياً منها لا ينفع: فكل قصة تحمل معها تقنيتها الخاصة . والأمر المهم بالنسبة لكاتب السيناريو هو اكتشاف تلك التقنية»[1]، وهذه القاعدة التي يدونها غابرييل في سياق وقائع ورشة السيناريو التي أقامها لا تنفصل عن قاعدة أخرى تقول : «عندما تكون بين يدي أحدنا قصة، لا يمكنه أن يسمح لنفسه بالانسياق وراء أفكار تناقضها. فإما أن ندافع عن قصصنا، وإما أن نتراجع أمام إغراء تحويلها إلى قصص مختلفة»[2]. وهذا يعني أننا أمام إمكانية فعلية لبناء سيناريو درامي من قصة، ولكن علينا الانتباه إلى خصوصية العلاقة بين الفكرة الأولى والفكرة التي يتم طبخها في السيناريو والآليات الفنية لعملية بناء السيناريو وماتستلزمه من تغييرات في القصة الأصلية.. أي أن هناك عقبتين أمام عملية الاقتباس، تتعلق الأولى

---

**(١)** ورشة سيناريو غابرييل غارسيا ماركيز - كيف تحكى حكاية - ترجمة صالح علماني ١٩٩٨ -ص٢٠ .

**(٢)** ورشة سيناريو غابرييل .. - ص ٢٣ .

بحقوق أصحاب النص الأصلي، وتتعلق الثانية بوقائع هذا النص والطرق التي تصل إليها الوقائع والأسماء والأمكنة، لكن جوهر المسألة أن هناك نصوصاً جاهزة، تبدو وكأنها كتبت ليتم تحويلها إلى الشاشة، كما سنلاحظ في بعض النماذج.

**ب - السيرة الشعبية:**

لم يكتف كُتّاب النصوص الدرامية بالرجوع إلى التاريخ لاستلهام أحداث وشخصيات يقيمون عليها هرماً لأعمال درامية ضخمة شجعت الكثير من رؤوس الأموال على الاستثمار فيها، بل اتجه هؤلاء أيضاً إلى **(**السيرة الشعبية**)** كمرجع حكائي للاستفادة منها في إنشاء نصوص درامية جماهيرية، وذلك منذ السنوات الأولى التي أشرقت فيه شمس الإنتاج الدرامي واتضحت معالم صورتها.

إن هذا الخيار، كما يرى المخرج باسل الخطيب، كان يندرج ضمن الإنتاج التاريخي الذي لم يعد ممكناً تصور الدراما السورية من دونه «وربما كان التوجه نحو هذه السير الشعبية يعود لقناعة البعض بأن مجرد تناول هذه السير يضمن نسبة معينة من النجاح وإمكانية توزيعه على أكبر عدد من المحطات. ومن دون هذا لا يمكن أن يستمر الإنتاج التليفزيوني، فالحلقات متواصلة بعضها ببعض وأرى أن الإنتاج التاريخي ورقة رابحة في أيدينا»[1]، ولم يشرح المخرج باسل الخطيب لما كانت نصوص السيرة الشعبية أقل بكثير من النصوص التاريخية، ومع ذلك يمكن الحديث عن مجموعة مهمة من أعمال السيرة الشعبية، نافست الأعمال التاريخية في وقتها، ومن بينها، ما يتضمنها الجدول التالي:

---

**(١)** من حديث تلفزيوني للمخرج باسل الخطيب - بدون تاريخ مسجل لدى المؤلف.

| المسلسل | الكاتب | المخرج | الانتاج |
|---|---|---|---|
| حكايا شهرزاد | رويدا الجراح وعلاء الدين كوكش | رياض ديار بكرلي | ١٩٦٨ |
| الزيناتي خليفة | عبد العزيز هلال | هاني الروماني | ١٩٧٢ |
| سيرة بني هلال | عبد العزيز هلال | علاء الدين كوكش | ١٩٧٨، ١٩٨٠ |
| سيف بن ذي يزن | عبد الرحمن بكر | مأمون البني | ٢٠٠٣ |
| الزير سالم | ممدوح عدوان | حاتم علي | ٢٠٠٥ |
| أبو زيد الهلالي | محمد أبو معتوق | باسل الخطيب | ٢٠٠٥ |
| عنترة | غسان زكريا | رامي حنا | ٢٠٠٧ |

كان هذا يعني أن اقتحام كُتّاب النصوص لخزان السيرة الشعبية قد بدأ مع مخرجين رائدين هما علاء الدين كوكش ورياض ديار بكرلي، في حكاية شهرزاد، ثم، وبعد عدة سنوات، طرق هاني الروماني الباب من جديد، وفي هذا المعنى شهدت كتابة النصوص الدرامية المتعلقة بالسيرة الشعبية موجتين أساسيتين :

**الأولى:** تلك التي أطلقها الكاتب عبد العزيز هلال والمخرج علاء الدين كوكش مستندين إلى سيرة بني هلال .. والثانية، تلك التي قدمت أعمالاً ضخمة بدأها ممدوح عدوان بنصه الدرامي الإشكالي **(**الزير سالم**)** ..

كانت تجربة **(**سيرة بني هلال**)** تجربة هامة لتجسيد السيرة الشعبية في النص الدرامي السوري «حيث يمتزج التاريخ بالأسطورة في صياغة هذه القبيلة المعروفة بكثرة منازعاتها، التي كانت تسكن الحدود بين اليمن ونجد، ثم وصل بها مطاف الهجرات المتتالية إلى القيروان في تونس، إبان عهد الخلافة الفاطمية في مصر»[١] .

**(١)** علاء الدين كوكش - دراما التأسيس - ص٣٠.

وتتألف «سيرة بني هلال» التي كتبها عبد العزيز هلال من مجموعة أقسام هي : جابر وجبير - الأميرة الخضراء - مغامرة الأميرة الشماء - الزيناتي خليفة، ومن جهة الشخصيات فقد تم البناء عليها لأنها كانت تعيش أيام مجدها وبطولاتها وفقا لخيال الناس وتصوراتهم، وهي «لاتعتمد كلها على الوقائع التاريخية بل تحفل بمغامرات خيالية نسجتها المخيلة الشعبية المتوارثة، وقد ركز عبد العزيز هلال وعلاء الدين كوكش في سلسلتهما التلفزيونية على منظومة القيم العربية التي تفصح عن نفسها في سياق مغامرات أبطال تلك السيرة، وعلى البعد الأخلاقي الذي يميز الشخصية البطولية ومواقفها التي تجسد في النهاية أصالة الحياة العربية وفروسيتها مع عناية خاصة بالجانب الدرامي الذي يعبر عن هذا كله»[1].

وهذا التركيز على منظومة القيم العربية مرده إلى أن السيرة الهلالية هي « واحدة من السير الشعبية المشهورة في التراث العربي، وهي مزيج من التاريخ والأدب، تاريخ لبطل ومجموعة، وأدب يظهر أحوال العامة وثقافتها وذائقتها الفنية ومواقفها من الحياة .وغايتها التأثير في المتلقين وإمتاعهم، وليس إخبارهم بوقائع تاريخية»[2].

أُخذ على السيرة الهلالية أنها عمل درامي، تم فيه تقديم الصراع كحدث عابر، إلا أنها «ليست نموذجاً فريداً في تقديم الصراع كحدث عابر يؤكد على استقرار الحياة أو سكونيتها، ففي عمل آخر مثل «بصمات على جدار الزمن» نقف أمام أمر مشابه، فالقصة مزجت بين التاريخ في المغرب ورواية الكونت دي مونت كريستو وصورت الصراع الأجنبي على النفوذ في المغرب»[3].

---

(١) المصدر السابق - ص ٣٠ أيضاً.

(٢) الموسوعة العربية - هلال سيرة بني - محمود محمد سالم - المجلد الحادي والعشرون .

(٣) الدراما التاريخية السورية - حلم نهاية قرن - ص ٤٦.

إن وجهة النظر هذه التي **نبهنا إليها الناقدان** مازن بلال ونجيب نصير هي محاولة لاستجلاء واحدة من آليات التعامل مع التراث القصصي أو الدرامي أو السيري، فقد رأى كل منهما أن «الشكل المرافق لعملية تهميش دور الصراع في التأثير على شكل الحياة هو الحالة العبثية التي يتم رسمه فيها، فعندما لا تحمل الأحداث العنيفة أي تأثير على حياة الأفراد والمجتمع فإنها تؤكد على عبثيتها ولاجدواها» ، وهو ما سيعالجه الكاتب ممدوح عدوان بعمق عندما يكتب مسلسل (الزير سالم)، وهنا يأخذ الناقدان (رحلة جابر وجبير) التي كتبها عبد العزيز هلال نموذجاً على ذلك لأنه «عندما يتمرد جابر الابن الأكبر لزعيم القبيلة على والده ويستطيع جمع فئة حوله تنمو وتتصارع وتحقق انتصارات لكن هذا الزعيم الجديد ينتهي الى حالة من الشك تفقده ثقته بكل من حوله حتى إنه يتهم زوجته بخيانته مع جبير أعز أصدقائه وينتهي بالعودة إلى كنف القبيلة، فبعد أن يبدأ بالثورة على الحكمة العتيقة يجد أنها الأفضل لاستقرار الحياة ويصبح صراعاً ضمن دائرة مغلقة، وهذه النهاية تظهر لأن الدراما بنيت على مساحة محكومة النتائج ووفق زمن مخالف لمفهوم الصراع»[1].

ولو عدنا إلى السيرة الأصلية، نجد أنها تروي مراحل تغريبة بني هلال وانتقالهم من نجد في الجزيرة العربية إلى صعيد مصر، ومنه إلى بلدان شماليّ إفريقيا، وحوادث هذا الانتقال ووقائع الحروب بين الهلاليين ومن دخل معهم إلى بلاد المغرب ومن كان في هذه البلاد من قبائل صنهاجة وزناتة الأمازيغي.

وتاريخياً، كما تقول الموسوعة العربية التي أخذنا المعلومات عنها، ينتسب (بني هلال) إلى هلال بن عامر بن صعصعة المضري، وأولاده عبد

(1) المصدر السابق – ص ٤٧.

الله ونهيك وعبد مناف وصخر وشعثة وعائذة وناشرة ورؤيبة وربيعة .كانوا يقطنون في الجانب الغربي الشمالي، لصحراء نجد باتجاه الحجاز واليمن .لم يكن لهم شأن عظيم في الجاهلية، وجاءت شهرتهم من السيرة التي خلدت ذكرهم.

وفي سيرة بني هلال، التي لم تظهر في التراث العربي، كغيرها من السير الشعبية، إلا بعد الغزوين الصليبي والمغولي، في هذه السيرة كثيرٌ من القصص من بينها قصة فتاة هلالية جميلة هي الجازية بنت الحسن ابن سرحان، التي عشقها فتى من عشيرتها، لكن أباها زوجها أمير مكة شكر بن أبي الفتوح (٤٣٠-٤٥٣) هـ. وحين أغضب الأمير أهل زوجته احتالوا في انتزاعها منه، وطلبوا منه السماح لها بزيارة أهلها في نجد، فمضوا بها مع أهلها راحلين إلى إفريقيا،وهناك زوجوها من ابن عم لها، لكنها ظلت متعلقة بزوجها الأول، تظهر حبه حتى مماتها.

وهذا يعني أن «أساس أحداث السيرة ثابت، ووقائعها صحيحة، فهجرة بني هلال ومن معهم من القبائل القيسية إلى المغرب ثابتة في التاريخ، وقصة الفتاة الهلالية لها سند تاريخي، لكنها جاءت في السيرة بصورة مغايرة للرواية التاريخية، فقد أعمل القصاصون خيالهم فيها، فسموا بطلها أبا زيد الهلالي سلامة، ومرافقه وسنده دياب ابن غانم، وسموا خصمه الزيناتي خليفة، فغابت عن السيرة قبيلة صنهاجة وأميرها المعز بن باديس، كما غاب زعيم القبائل العربية يحيى الرياحي وابنه مؤنس»[1].

* * *

غابت السيرة الشعبية عن الدراما التلفزيونية في الإنتاج السوري غياباً شبه كامل نحو ربع قرن كامل، وظهر المسلسل السوري - اليمني

(١) المصدر السابق- ص ٤٧ و ٤٨.

المشترك «سيف بن ذي يزن»، وهو من تأليف وسيناريو السوري عبد الرحمن بكر، وإخراج مأمون البني، وقد حقق نقلة نوعية في مسيرة الإنتاج الدرامي اليمني الذي يعتبر متواضعاً حتى الآن، يستفاد فيها من الخبرة والتجربة السورية المتميزة، لكنه واجه مشكلة العلاقة بين النص التاريخي والسيرة الشعبية، وهذا يثير انتباه الوسط الثقافي ولا يجمع الناس على نتائجه، وحسب إسماعيل السياغي مدير الإنتاج عن الجانب اليمني «فإن معدي المسلسل كعمل تاريخي بالدرجة الأولى، حرصوا على تصحيح كثير من الأحداث والحقائق التاريخية التي غابت في ثنايا الأساطير والحكايات المروية التي حاكها الذهن الشعبي حول شخصية «سيف بن ذي يزن» كبطل تاريخي، حيث تم الرجوع إلى أكثر من ٢٠ مرجعاً تاريخياً حول تلك الفترة، إلى جانب عدد من المخطوطات والنقوش القديمة، لتحديد ملامح تلك الفترة وتفصيلاتها التي يتطلبها البناء الدرامي للعمل، لكنه نوه إلى أن ذلك لا يعني أن المسلسل عمل تاريخي بحت بقدر ما هو صياغة للأحداث في قالب درامي يعيد سرد الوقائع وفقاً لرؤية فنية تقوم على الإثارة والتشويق الموضوعي»[١].

ومن المفاجئ أن العمل الذي ظهر بعد هذا الزمن كان صاخباً، وكأن كل عمل في السيرة يتداخل مع التاريخ سيثير وجهات نظر متباينة، فقد كتبه ممدوح عدوان بعد اشتغال مهني درامي على السيرة، مما أثار اهتمام المشاهدين رغم غنى الدراما الأخرى التاريخية والاجتماعية الحديثة التي كانت تنتج في ذلك الوقت.

أظهر الكاتب الدرامي ممدوح عدوان (الزير سالم) شخصية درامية مثيرة في حكايته الشهيرة، وكان على قناعة مهنية في الكتابة مفادها أنه «لابد

---

(١) صحيفة الشرق الأوسط - ٢٨ تموز ٢٠٠٣.

أن تخرج الحكاية من السيرة ومن التاريخ لتدخل في الدراما وشروط الدراما، وأول مهمة لتعامل الدراما مع التاريخ هي بالنسبة إلى «بليك» كما أورد «أوكتافيوباز» عنه هي تحويل أبناء الذاكرة (إلى) أبناء الإلهام (أي إخضاع المعلومات المحفوظة لشروط العمل الإبداعي»[1].

فهل أخضعت المعلومات المحفوظة لشروط العمل الإبداعي حقّاً؟ !

في الإجابة عن هذا السؤال، وجد الكاتب ممدوح عدوان نفسه يقرأ السيرة والتاريخ معا قراءة منطقية عقلية بعيداً عن التقديس والتعصب للنص المتداول الذي أخذه عن السيرة الشعبية، وكما نعلم، فإن الزير سالم «من القصص العربية الشيقة.. قصة الزير وبطلها أبو ليلى عدي بن ربيعة التغلبي .. خال امرئ القيس بن حجر .. الشاعر الجاهلي المشهور وجد عمرو بن كلثوم لأمه، ولد ونشأ في قبيلة بني تغلب، وكانت منازلهم في الشمال الشرقي من نجد»[2]. وفي ذلك الوقت كانت القبائل العربية تقع في حروب لا طائل منها لأسباب بسيطة، ويمكن القول إن تداعيات سيرة الزير سالم ووقائعها الدرامية المشوقة جاءت من تلك البيئة «والعرب ينقسمون إلى شعبين كبيرين، العدنانيين والقحطانيين .. والعدنانيون ينقسمون إلى فرعين كبيرين، ربيعة ومضر، وكلاهما تفرع إلى فروع كثيرة .. وكان بين ربيعة ومضر عداء شديد ظل قروناً طويلةً، يشتد أحياناً ويهدأ أحياناً أخرى حتى إن ربيعة تحالفت في بعض الحالات مع اليمنيين لمقاتلة المصريين»[3]. وعندما تذكر حرب البسوس بين بكر وتغلب في تاريخ العرب، فإن تلك الحرب هي من هذا التاريخ الذي نتحدث عنه، «وقد دامت فيما يقولون

---

(١) حواس محمود - الزير سالم : البطل بين السيرة الذاتية والتاريخ والبناء الدرامي - صحيفة الاتحاد العراقية – ٢٠٠٥.

(٢) المصدر السابق .

(٣) المصدر السابق .

أربعين سنة، ويذكرون في سبب ذلك أن كليب بن ربيعة كان سيد تغلب، وبلغ من عظمته أنه كان له حمى في أرض تسمى العالية لايطؤها أحد إلا بإذنه، وكان لايورد أحد إبله مع إبله .. ولايوقد ناراً مع ناره، وقد تزوج كليب من شيبان - فرع من بكر .. والبسوس خالة جساس بن مرة الشيباني كانت لها ناقة يقال لها سراب شاهدها كليب في حِماه وقد كسرت بيض حمامة كان قد أجارها، فرمى ضرعها بسهم، فغضب جساس، وقتل كليباً غدراً، فهاجت الحرب بين بكر وتغلب طوال تلك السنوات العديدة .حتى أفنى البطنان بعضهما البعض»[1].

إلى هنا، لم يظهر الزير سالم الذي نحن بصدده، فالزير هو شقيق كليب، ومن هنا يمكن الإمساك بالمفتاح الدرامي للصراع الدائر في هذه الحرب، كان الزير، الملقب بالمهلهل أيضا يقول الشعر، وكان يحب النساء، وعُرف بالزير أيضا، وكان لايهتم بالغزوات والحروب، رغم أنه محارب جريء، وهنا مكمن المفارقة التي بنت عليه السيرة الشعبية تضاريسها الدرامية، ولأن خبر مقتل كليب شقيق الزير لابد أن يصل، فقد نسجت السيرة قصة وصول الخبر: «كان المهلهل رفيق همام بن عمه مُرّة، ونديمه، يقضي معظم أوقاته معه، يعاقران الخمرة، ويتقامران . وكان عنده ذات يوم، وقد عمل فيهما السكر عمله، فأقبلت جارية لهمام تخبره أن جساساً قتل كليب، وان اباه مُرّة أرسل له فرساً ليلتحق به، فسأل المهلهل هماماً عن شأن الجارية، فأخبره . فقال : يد جساس أقصر من ذلك !ثم أكبَّ على الشراب حتى ذهل، وهو يقول فيما يزعمون : اليومَ خمرٌ وغداً أمر !»[2].

ويقول حواس محمود إن أول الأسئلة التي طرحها المؤلف ـ ممدوح عدوان - على نفسه منذ البداية هو: ما معنى أن تدوم الحرب أربعين عاماً

---

(١) المصدر السابق.

(٢) المصدر السابق.

والزير يسعى إلى الثأر لأخيه كليب من جساس دون أن يحاول قتل جساس نفسه ؟ ولماذا تحقد الجليلة على الزير وتريد التخلص منه؟ وهل كان كليب أحمقاً لكي تتلاعب به الجليلة وتجعله يرسل أخاه المرة تلو الأخرى في مغامرات مميتة ولماذا توقع البسوس هذه الفتنة؟ وما الذي يمكن أن يحدث للزير سالم وهو يقتل أعزّ الناس إلى قلبه (همام وشيبان وشيبون)؟ وهل كان العرب حمقى حقاً لكي يقتلوا ملكاً مقابل ناقة؟ أو لكي يخوضوا حرباً تهدر منها دماء غزيرة من أجل سباق بين فرسين (داحس والغبراء) أليس هناك أسباب أخرى ومصالح وطموحات وظلال أخرى لشخصيات؟ وهذه الأسئلة المنطقية والعقلانية التي طرحها ممدوح عدوان على نفسه وهو يغوص غمارَ سيرة شعبية على غاية الأهمية لأن ما سيقدمه نصه الدرامي للناس سيحمل مجموعة من قيم أمة تنهل من التراث ويفترض أن تتعلم منه، فوصل[1] إلى نتيجة مفادها «أن معالجة كهذه توصل دراما الصراع إلى ذُرا تراجيدية تفتقدها أعمال المغامرات و (الأكشن) وتفتقدها السيرة الشعبية ذاتها التي تميل دائما نحو الميلودراما والنمطية كما هو معروف، ولقد حاول عدوان المزج في المعالجة بين الفهم الدرامي والحقيقة التاريخية والاحتفاظ قدر الإمكان بالنكهة الملحمية للسيرة الشعبية لكي لاتضيع المعالجة (المثقفة) نكهة الملحمة.. »[2].

* * *

في العام نفسه، أي في عام ٢٠٠٥ كتب محمد أبو معتوق نصاً جديداً هو( أبو زيد الهلالي)، وهو موضوع يوازي في قوته قوة (الزير سالم)، وقد

---

(١) أصدر الكاتب ممدوح عدوان بحثاً مهماً يمكن الرجوع إليه بهذا الخصوص عنوان : الزير سالم : البطل بين السيرة والتاريخ والبناء الدرامي - دار قدمس – دمشق ٢٠٠٢.

(٢) المصدر السابق.

تبنى إخراجه واحد من المخرجين الكبار في الدراما السورية هو باسل الخطيب، الذي رأى في أبي زيد الهلالي نمطاً جديداً من الأعمال التي لم يمل عليها في السابق أي : الحكاية الشعبية،على أساس أن التوجه في الأعمال التاريخية السابقة كان أوضح تجاه أعمال تدور أحداثها في فضاءات معروفة وتتحدث عن شخصيات حقيقية.

وكما فعل علاء الدين كوكش، وهو يستعيد تجربته في الحديث عن سيرة بني هلال نرى المخرج باسل الخطيب يؤكد على رسالة الدراما الحقيقية، فالعمل كما يرى يحاول «أن يعيد ولو بعض الاعتبار لقيم ومفاهيم أضاعت الكثير من ألقها ومضمونها مثل البطولة والتضحية ويؤكد على قدرة الهلاليين بعبور هذا المخاض الطويل الصعب لكي يبقوا على قيد الحياة، واعتقد أن كل ما سبق يلخص إلى حد كبير المغزى الحقيقي لاختيار هذا العمل. إذ إننا اليوم أمام تحديات خطيرة جداً وأمامنا اختبار إما أن نستطيع اجتيازه أو لا ولعل أكثر ما نحتاجه ليس الاجتياز بل هو أن نملك الإرادة القوية لذلك وألا نضيع الثوابت التي كانت- أساساً - جزءاً من شخصيتنا ومضموننا»[1].

كانت الخطورة التي يتحدث عنها باسل الخطيب في تناول مثل هذه الشخصيات تكمن في أن المشاهد يعيش مع شخصيات ارتسمت سابقا في مخيلتهم لذلك حاولنا أن نقارب بين هذه الصورة المتخيلة لدى الناس وبين شخصية أبي زيد الفنية ورغم أن (أبا زيد الهلالي) بطل أسطوري ويتمتع بقوة بدنية خرافية إلا أنه في النهاية يبقى إنساناً له مشاعر وعواطف وانفعالات وبالتالي لم يقدم ضمن قالب جاهز ومؤطر بل تم التعامل معه

(١) شهيدي عجيب - دفاعا عن قيم السيرة الهلالية في عمل تلفزيوني ضخم - المخرج باسل الخطيب : الدراما التاريخية حجر أساس.

كشخصية تراجيدية لديها هموم وهواجس والأهم من هذا لها حالة تحد ورغبة في المواجهة في سبيل تحقيق أهداف نبيلة.

أما عن كيفية حل الإشكالية في المرجعيات التاريخية، فيقول باسل الخطيب : أغنى ما في السيرة والذي يشكل إشكالية في حد ذاته هو أنه في كل دولة عربية يوجد تأويل لهذه السيرة وشخصياتها فهي موجودة في بلاد الشام وفي مصر وفي المغرب العربي وفي الجزيرة العربية بتأويلات مختلفة تماما ونحن اعتمدنا في بناء هذه الحكاية على مراجع الجزيرة العربية وبلاد الشام والتي أجدها أقرب إلى روح السيرة والتي لجأنا إليها أثناء كتابة المسلسل بالتعاون مع المؤلف محمد أبو معتوق أي محاولة الارتقاء من مجموعة حكايات السيرة والتي يوجد فيها الكثير من المبالغة والسذاجة أحياناً إلى مستوى ملحمي تراجيدي[1].

بعد عامين على ظهور مسلسل (أبو زيد الهلالي) ظهر مسلسل جديد في السيرة الشعبية يتناول سيرة الفارس العربي (عنترة بن شداد)، وقد أسند إخراج العمل إلى الفنان الشاب رامي حنا، وقام بكتابة النص كاتب شاب أيضا هو(غسان زكريا)[2]، وكان ختام هذه الموجة من نصوص (السيرة الشعبية) وهي تتحول إلى دراما تلفزيونية.

---

(١) المصدر السابق.

(٢) اختلفت بعض المصادر حول كتابة نص «عنترة»، وللتأكد من الموضوع اتصل المؤلف بالسيدة المخرجة إيناس حقي زوجة الكاتب المذكور، عبر الفيس بوك، فقالت « إن سلوم حداد (مدير عام الشركة المنتجة) قام باستبدال غسان زكريا في الحلقة ٢٧ دون إعلامه بحجة أنه تأخر، كما أهمل اسم ثائر العكل الذي أسهم في صياغة السيناريو والحوار خمسَ حلقات، وطلب من المدقق اللغوي إكمال النص وكان اسمه محمد اليساري ». ولم تشر السيدة إيناس إلى أن الكاتب محمد الجعفوري هو من أتم العمل عن غسان.

وبدوره تعرض مسلسل **(عنترة بن شداد)** إلى انتقادات عديدة وانبثق معظمها من خيار الكاتب والمخرج في السعي وراء ما هو دقيق وصحيح تاريخياً، بعيداً عن الإضافات الأسطورية الموجودة في السيرة الشعبية لـ **(عنترة بن شداد)** والتي لم تُكتب حتى العصر العباسي.

ومن الانتقادات التي اتهمته بالمغالطات التاريخية، «علاقة»نعمان بن المنذر «بالصراع بين قبيلتي «بني عبس» و«بني ذبيان»، أو طريقة التناول التاريخي لظاهرة الشعراء الصعاليك التي كانت منتشرة في تلك الفترة، أو طريقة تناول المسلسل لعلاقة «عنترة» بـ «عبلة»، وما إلى هنالك من مقارنة بين التاريخ والدراما في حجم الشخصيات ودورها ونهاياتها».

ويرى الناقد رامي بارة أن هذه الانتقادات تبقى منطقية ومشروعة ليس من زاوية وقوع العمل في أخطاء تاريخية، وإنما من زاوية وجود وجهات نظر متعددة لتاريخ «عنترة» نفسه، ابتداءً من وجهة النظر في أقصى اليسار والتي يمثلها الأديب طه حسين، الذي يعتبر شخصية عنترة شخصية وهمية لا وجود لها، وانتهاءً بأقصى اليمين مع أصوات المؤيدين لبطولة عنترة والمتمثلة بالسيرة الشعبية له، والذين يعتبرونه فارساً وشاعراً لن يكرره التاريخ.

### جـ - السيرة الذاتية في الدراما:

قبل أن نثيرموضوع التعاطي مع «السيرة الذاتية» في الدراما التلفزيونية، من الضروري التنويه بأن رواية « السيرة الذاتية » في الأدب شكلت حالة خاصة لها علاقة بالكتابة والتخييل، وعادة ما يجنح الكتّاب إلى التعاطي مع عملية السرد من خلال فنيتها وأدوات الكتابة وشروطها، لذلك وقفوا مطولاً عند الكتابات الكلاسيكية على هذا الصعيد كالسيرة الذاتية لأحمد أمين الصادرة تحت عنوان **(حياتي)**، والتي وصفت بأنها من

أفضل كتب السيرة الذاتية في الوطن العربي، حيث يحكي الكاتب حكايته المبسطة عن حياته في قالب أدبي وبليغ، فقد اعتمد الكاتب في كتابة سيرته الذاتية على أسلوب: الحكاية مع الصديق، لذلك اعتبر من أهم كتب السيرة الذاتية في الأدب العربي.

وهنا يبرز أمامنا كتاب **(الأيّام)** للكاتب المصري طه حسين، الذي قرأه كثيرون واستمتعوا بفن كتابته ناهيك عن تفاصيله ووقائعه، ومع ذلك فإن كتابة السيرة الذاتية تختلف عن كتابة الرواية، لأن «النص الأدبي لا يكتسب صفته الأدبية إلاّ بالانتقال من الواقع إلى التخْييل. وبقدر نجاحه في ذلك يكون نجاح العمل بصفة عامة .وإذا أقررنا بنجاح عملٍ أدبيٍّ ما، فإن البحث عن أسباب النجاح هو بحث في قدرة الكاتب على رسم الواقع بصورة جمالية تلامس صورتها الأصلية مع مسحة فنية للخيال»[1].

ويشدد النقاد عادة على أن النص اقتناص الأحداث الواقعية وبلورتها وتحويرها لكينونة لغوية تحيلها من الواقعي إلى الجماليّ في إطار بنية سردية، فيما يختلفون بشأن فنية الكتابة على صعيد السيرة الذاتية.

«وعلى الرغم من أن العلاقة بين الرواية بشكلها التقليدي المعروف وبين السيرة الذاتية ظلت محل جدل بين كثير من النقاد في حقل السرد الأدبي، إلا أنه في كل الأحوال فإن الروائي يظل متمثلاً وحاضراً في شخوص عمله الروائي من خلال خبراته، وما يتعلق به من دوافع ذاتية حتى لو تمثلت نصوصه السردية في روايات أو أعمال سردية تدور حول سيرة «غيرية»، وليست سيرة ذاتية أو شخصية تعبر عنه هو نفسه»[2].

---

**(١)** قحطان بيرقدار - رواية السيرة الذاتية بين الواقع والمتخيل - مجلة صباح الخير.

**(٢)** رواية السيرة الذاتية.. الخيال السردي يمنحها صفة النص الأدبي – **(**ميدل إيست أون لاين**)**.

ويقسم التصنيف الذي يمكن التعامل معه على صعيد السيرة الذاتية وفقا للتصور التالي:

**أولاً:** علاقة الرواية بالسيرة الذاتية من جهة فنية الكتابة وعملية التخييل في النص الأدبي.

**ثانياً:** السيرة الذاتية عندما يكتبها الأدباء عن أنفسهم، كما في المثالين السابقين.

**ثالثاً:** السيرة الذاتية عندما تُكتب عن آخرين، ويندرج تحت هذا البند الأعمال الدرامية التلفزيونية، فلم يحصلْ أن كتب أحد ما سيرته تلفزيونياً. علماً أن شيئاً من هذا القبيل حصل في بعض أفلام السينما السورية.

ولا بد من ملاحظة على غاية الأهمية تتعلق بالموقف من عمل درامي تلفزيوني يبنى على نص السيرة الذاتية لصاحبها كما هو الحال في ثلاثية «الأيام».

إن معالجة السيرة الذاتية عندما يجري العمل عليها للدراما التلفزيونية هو ما سنركز عليه، وقبلاً نلاحظ أن النقاد يتهيبون من تأييد الفكرة بشدة، لكنهم رغم ذلك يتعاملون معها،، فمن حيث المبدأ، كما يقول الناقد ماهر منصور «أجد في نفسي ميلاً لتشبيه دراما السيرة الذاتية، على نحو جزئي لا كامل، بالمسرح الفقير الذي ابتدعه غروتوفسكي، فكما الممثل هو الأساس عند هذا الأخير، كذلك هي دراما السيرة الذاتية، التي ينطلق كاتبها من الشخصية لا من فكرة ما في كتابة العمل الدرامي، وفي حين يرى دراسو المسرح أن غروتوفسكي في مسرحه الفقيراهتم بأن تكون قاعة المسرح ميداناً للفعل المسرحي «أرى أن ميدان الفعل الدرامي في الغالب يبقى أسير

قاعة واحدة أيضاً، هي عوالم الشخصية التي نتناول سيرتها، الداخلية والخارجية»[1].

وكلما استطاعت نصوص دراما السيرة الذاتية، التخلص من أسر هاتين النقطتين (الشخصية وعوالمها)، دون إلغائهما، كانت أكثر جدوى درامياً، وهذه ملاحظة مهمة يشير إليها الناقد المذكور، حيث تنتقل دراما السيرة الذاتية وقتها، من روي سيرة شخص تلخص مرحلة زمنية إلى سيرة مرحلة زمنية تروى عبر شخص عاشها هو بطل الحكاية بالضرورة.

وقد فرض موضوع إنتاج نصوص (السيرة الذاتية) للدراما التلفزيونية بشكل عام مجموعة عقبات تتعلق بالشخصيات التي تم تناولها، فالاتجاه نحو السيرة الذاتية بحد ذاته عملية تحتاج إلى نوع من الوثائقية والبحث الدؤوب عن المعلومات المتعلقة بصاحبها، وهذا ماجعل النقاد يكتبون عن الموضوع باهتمام، وخاصة أن التجربة المصرية في إنتاج هذا النوع من المسلسلات كانت غزيرة، وشملت أسماء مهمة على صعيد السياسة تبدأ بالرئيس الراحل جمال عبد الناصر والملك فاروق وتنتهي بشخصيات أدبية وفنية ربما لم ينس الجمهور بعض ملامحها الحقيقية لأنه تعايش معها..

وبعد أن قدم الفنان أحمد زكي شخصية (طه حسين) فى مسلسل «الأيام»، بعدها بسنوات شاهدنا صابرين تجسد شخصية « أم كلثوم» ثم توالت الأعمال الدرامية لنرى من خلالها الملك «فاروق»، «أسمهان»، «ليلى مراد»، «إسماعيل يس»، «سعاد حسنى»، «عبدالحليم حافظ».

فهل هذه الأعمال بالفعل هي تمجيد لهم ولشهرتهم، أم هى مجرد استغلال لنجاح هذه النوعية من الدراما؟ وهذا الكلام الذي تكتبه الناقدة

---

(١) ماهر منصور - في مراسلة مع الكاتب.

المصرية مي الوزير جعلها تنقل عن المخرج مجدى أحمد أن المسلسلات التى تتناول السيرة الذاتية لأي شخصية ليست موضة ولكنها اتجاه درامي يتطلب أن تكون الشخصية تحتمل تناولها فى عمل درامي بمعنى أن شهرة الشخص ليست مبرراً لإنتاج مسلسل عن حياته، وهذا ما أدى إلى فشل معظم أعمال السيرة الذاتية.

«لذلك يتطلب نجاح أى عمل عن سيرة ذاتية لفنان أو سياسي أو أديب شرطين أساسيين أولهما: ثراء حياته والأحداث التى مر بها، وما يكفى من مادة جيدة لخروج العمل متجاوزين شهرته، أما الشرط الثانى: فهو ضرورة الحرص على فريق عمل جيد يتم اختياره بدقة من ممثلين ومخرج وإنتاج بشكل لائق ومحترف»(١).

وتنقل مي الوزير عن الكاتب يسري الجندي، الذى سبق وأن قدم مسلسلاً يتناول قصة حياة الزعيم الراحل جمال عبدالناصر، قوله إن «السبب في انتشار هذه النوعية من الأعمال هي احتياج المشاهد المصري والعربي إلى مثل هذه النوعية والفضول الذى يتعلق بهذه الرموز التي أضافت للتاريخ القومي والعربي في كل المجالات سواء الثقافة، الفن، السياسة، فجعلتنا في حاجة ماسة لاستحضارها وليس هذا عن مشاهير الفنانين فقط ولكن لكل من شكّل إضافة حقيقية في جميع المجالات»(٢).

في سورية أنتجت شركات الإنتاج مجموعة نصوص درامية تتناول السير الذاتية لشخصيات مهمة كنزار قباني ومحمود درويش وجبران خليل جبران، وإذا هي (متهمة) بصخب الاحتجاجات التي شغلت الوسط الدرامي بكتّابه، ومخرجيه، ومنتجيه، فثارت ثائرة أقرباء وورثة وأصدقاء

---

(١) مي الوزير - هوجة مسلسلات السيرة الذاتي - مجلة صباح الخير في ٢/٣/٢٠١٠.
(٢) المصدر السابق - نفي الكاتب والتاريخ.

تلك الشخصيات التي تناولتها المسلسلات، ولم يُشكر أحد على ما أقدم عليه، بل إن الجمهور نفسه انقسم إزاء العروض التي قدمت إليه..

ومن الأعمال التي تناولت السيرة الذاتية في النصوص الدرامية السورية :

| المسلسل | صاحب السيرة | الكاتب | المخرج | السنة |
|---|---|---|---|---|
| نزار قباني | الشاعرنزار قباني | يولا بهنسي | باسل الخطيب | ٢٠٠٥ |
| يحيى عياش | المهندس يحيى عياش | ديانا جبور | باسل الخطيب | ٢٠٠٥ |
| الملاك الثائر | جبران خليل جبران | نهاد سيريس | محمد فردوس أتاسي | ٢٠٠٦ |
| أسمهان | أسمهان | ممدوح الأطرش | شوقي الماجري | ٢٠٠٨ |
| في حضرةالغياب | محمود درويش | حسن م. يوسف | نجدة أنزور | ٢٠١٠ |

عملياً، تأخرت **(السيرة الذاتية)** في دخولها ميدان الإنتاج الدرامي في سورية، وذلك لأسباب كثيرة لسنا بصددها الآن، وبسبب تأخر هذا الدخول، لم تستطع أن تُسجّل كمصدر أساسي من مصادر النصوص الدرامية، أوربما بسبب الحذر من الاحتجاجات المحتملة أو اللجوء إلى القضاء، حتى إن النص الذي لفت أنظار متابعيه عن السيرة الذاتية للشاعر الراحل نزار قباني، أثار لغطاً كبيراً فيما يتعلق بحقوق الإشراف على حقائق مايرد فيه، وبما يتعلق الأمر أيضاً بالحقوق المالية المتعلقة باستخدام الاسم في عمل تلفزيوني يوظف في سوق الإنتاج كمنتج يباع ويشترى**!**

وقبل رواج هذا المسلسل، احتجت السيد زينب قباني ابنة الشاعر نزار قباني في مؤتمر صحفي عقدته في فندق شيراتون دمشق على شركة الشرق للإنتاج الفني ومديرها الدكتور نبيل طعمة، ومن أسباب الاعتراض على النص التي بينتها:

١ - طريقة كتابة السيناريو من قبل الكاتبة يولا بهنسي لأنها لم تستشر العائلة.

٢- الكاتبة ليست مؤرخة ولا باحثة.

٣- تمثيل العائلة في المسلسل دون اذنهم.

«وكان رد العائلة على محاولات التوفيق هو الرفض التام للقصة والسيناريو بسبب المبدأ والكاتبة وطلب إعادة النص من جديد ليتم إشراك كتّاب قديرين فيه، وإشراف العائلة على تفاصيل الإنتاج والتصوير..»[1].

وتُعتبرسيرة نزار قباني الذاتية، التي أنتجت وعرضت تحت شعار أنها مُلك للثقافة والمجتمع، من أهم سير الشعراء المعاصرين إثارة على صعيد السينما والتلفزيون لأن هذه السيرة يفترض أن تتحدث عن علاقة هذا الشاعر بالمرأة التي كتب أجمل الأشعار عنها، وبالتالي عن حياته الخاصة بهذا الشأن.

كلف إنتاج المسلسل نحو مليونين و ٦٥٠ألف دولار، وهي كلفة عالية في الإنتاج الدرامي السوري، وكتبت يولا بهنسي القصة والسيناريو والحوار، وقام المخرج باسل الخطيب بإخراجه لصالح شركة الشرق المذكورة التي يديرها رجل الأعمال نبيل طعمة.

لم تكن هذه هي المشكلة الوحيدة على هذا الصعيد، فقد ثارت انتقادات من قبل زوجة المقاوم الفلسطيني المهندس يحيى عياش واشتهر (عياش) بالتخطيط لعمليات واسعة ضد (سلطات الاحتلال الإسرائيلية) التي سعت في نهاية الأمر إلى اغتياله.

والحديث عن (المهندس) أو (يحيى عياش) في عمل تلفزيوني يستلزم تلقائيا المزج بين الشخصية والقضية التي ينتمي إليها، فسيرته هي جزء من السيرة الذاتية للقضية الفلسطينية نفسها، فهو واحد من أبرز قادة الكفاح

---

(١) صحيفة البعث في ١٦ /١١/ ٢٠٠٥ ونقلت موجزاً عنه مجلة فنون العدد ١٢٨٠ تاريخ ٢٢/ ٩/ ٢٠٠٥.

الوطني الفلسطيني، واغتياله يذكرنا باغتيال (إسرائيل) لكثير من القادة الفلسطينيين من غسان كنفاني إلى كمال ناصر إلى يوسف النجار إلى أبي جهاد الوزير إلى أبي علي مصطفى، وصولاً إلى عدد مهم من قادة حماس كالشيخ أحمد ياسين والدكتور عبد العزيز الرنتيسي، وقد جاء انتقاء الكاتبة ديانا جبور لشخصية يحيى عياش من بوابة السحر الذي تتمتع به شخصيته كمقاوم أربك (إسرائيل) بتخطيطه لعمليات معقدة ومؤلمة (للاسرائيليين).

ويحيى عياش من قادة كتائب الشهيد عز الدين القسام في حركة (حماس) ولد ببلدة رافات في محافظة سلفيت بالضفة الغربية في ٦ آذار/مارس ١٩٦٦ وهو مختص في الهندسة الكهربائية من جامعة بير زيت، وفي الموسوعة الإلكترونية نتعرف على يحيى عياش بأنه تزوج ابنة خالته، هيام عياش، في التاسع من أيلول عام ١٩٩١، وتقول زوجته عن حياته: «عايَشت مطاردته في الضفة الغربية وفي غزة.

في الضفة بدأت مطاردة (عياش) من عام ١٩٩٣ وحتى عام ١٩٩٥ وفي غزة من ١٩٩٥ وحتى ١٩٩٦ وعشت معه عاماً كاملاً في غزة وأنجبت ابني البراء في مدينة خان»[١].

كذلك رزق منها قبل استشهاده بيومين فقط، بابنه الثاني الذي أسماه (عبد اللطيف) تيمناً بوالده، غير أن العائلة أعادت اسم يحيى إلى البيت حين أطلقت على الطفل عبد اللطيف اسم (يحيى)[٢].

صدرت عدة كتب تتحدث عن سيرة المهندس ومنها كتاب باللغة الإنكليزية بعنوان: The Hunt For The Engineer، كما صدر باللغة العربية

---

(١) أسرار جديدة تكشفها أم البراء في الذكرى الـ٢١ لاستشهاد يحيى عياش - موقع بوابة الحرية والعدالة - بتاريخ ٥/١/٢٠١٧.

(٢) المهندس يحيى عياش - الموسوعة الإلكترونية ويكيبيديا.

كتاب بعنوان المهندس الشهيد يحيى عياش رمز الجهاد وقائد المقاومة في فلسطين لغسان دوعر.

أما المسلسل الذي يحمل اسمه، فيتألف من ١٥ حلقة أعدته الكاتبة السورية ديانا جبور وأخرجه باسل الخطيب، وقد قام بدور يحيى عياش الممثل سامر المصري، وأدّت دور زوجة عياش الممثلة مانيا النبواني، بينما أدى والد عياش الممثل تيسير إدريس، ووالدته لورا أبو أسعد.

وسنجد أن زوجة يحيى عياش ستدخل بحرص في جدلية النقاش حول السيرة الذاتية لزوجها، وعندما نقرأ وجهة نظرها نجد أنفسنا تلقائياً أمام نقاط الخلاف الطبيعية التي يثيرها أي نص تلفزيوني يتناول قصة حياة شخصية واقعية معاشة . لأن الكتابة الدرامية بطبيعة الحال، حتى لو كانت من نوع « السيرة الذاتية» ستتناول نوعاً من التخييل المتعلق بالتفاصيل، وقد كسرت ديانا جبور بعض الوقائع لتعطي للعمل الدرامي لمسات تعتقد أنها ضرورية، وهي قصة الحب بين يحيى وبين زوجته هيام، وقد أثارت هذه التفاصيل زوجته، التي احتجت على طريقة ارتباطها بزوجها الشهيد كما وردت في المسلسل فإذا هي تنتقد «ما اختلقه المسلسل من وجود قصة حب بينهما وما صوره بأن يحيى كان يصاحبها في ذهابها ورواحها من المدرسة وقالت:» هو كان ابن خالي وجاري في نفس الوقت وعندما تقدم لخطبتي وافقت لمعرفتي بأنه رجل خلوق وشاب ملم مثال لأي شاب ولم يكن أبداً يصاحبني من وإلى المدرسة» معتبرة أن المسلسل أساء لها كزوجة لشهيد وخاصة في اختيار الملابس التي ارتدتها يوم العرس أو الملابس التي ترتديها خلال اليوم العادي مؤكدة على ارتدائها الدائم للجلباب الشرعي وربط الحجاب بطريقة ملائمة للأمام وليس للخلف كما صورها المسلسل»[1].

---

(١) هيام عياش لجريدة الوفاق - نشرت حوار خضرة حمدان مع هيام عياش شبكة فلسطين للحوار في ١٢ /٥/ ٢٠٠٥.

إن في هذا النوع من ردود الفعل ما يشير إلى أن كتابة السيرة الذاتية للتلفزيون تخرج عن كونها صورة فوتوغرافية، نظراً لحاجتها لرتوش ضرورية تتطلبها الكتابة، وخاصة إذا كان الكاتب من اتجاه لا يتطابق فكرياً مع صاحب الشخصية، والكاتبة ديانا جبور تفضل أن يقدم الشهيد بالطريقة التي قدمتها لا بالطريقة التي تريدها حماس !

و أهم ما سجلته زوجة يحيى عياش على المسلسل من انتقادات هو تركيز اهتمام المسلسل «بشكل كبير وملحوظ على الجانب العاطفي في حياة عياش، فقد صوره عاطفياً ورقيقاً جداً، مثل تصوير لحظة خروجه من المنزل بأنه يتبعها بكاء بحرقة من والدته، ونفت ان يكون ذلك صحيحاً، مؤكدة على والدي يحيى تفهمهما لطريقة الحياة التي اختارها ولمقاومته للاحتلال الإسرائيلي، لافتة الانتباه إلى أن الشهيد كان رقيقاً ولكن ليس بالدرجة التي صورها المسلسل فقد كان يألم ويتأثر جداً لمعاناة شعبه او استشهاد أحد من أصدقائه أو المطاردين ويعزم على الانتقام من الاحتلال ويسارع في التخطيط لعمليات بطولية، فقد كان مهندساً لأغلبها»[1].

أما الكاتبة ديانا جبور، فهي تعتقد ككاتبة درامية أن «السيرة الذاتية لا تنفي التخييل لكنها بالتأكيد تزيده صعوبة، فالكاتب مطالب بالالتزام بالوقائع مع إطلاق العنان للخيال فيما يخص الصراع الداخلي والحالة النفسية بما لا يؤثر في الوقت نفسه على منطق الحدث والشخصية»[2].

وفي إشارة مهمة للحديث عن مصدر المعلومات أوضحت ديانا جبور أنها اعتمدت على مرجعيات مطبوعة وعلى ما كتبته الصحافة عن

---

(١) المصدر السابق .

(٢) ديانا جبور - إيضاحات مختصرة للكاتب من خلال الحوار على وسائل التواصل .

الشخصية، إضافة إلى ما رواه لها بعض ممن عاصره، ورافقه وسيرة حياته الحدثية المحايدة بأهم محطاتها، وقالت إن «جزءاً من المرجعيات قدمتها الجهة المنتجة ورممتُ بجهدي ما اعتبرت أنه يحتاج إلى إشباع أو حتى ترميم»[1].

وعلى عكس ماجرى بين كاتبة نص مسلسل «نزار قباني» وابنته، فإن زوجة يحيى عياش، وهي تقدم انتقاداتها شكرت العاملين على المشروع، وينبغي أن نلاحظ كيف اختتمت الصحيفة عرضها لمقابة هيام عياش عن المسلسل: « لم تنس زوجة الشهيد أن توجه تحية شكر للقائمين على المسلسل وقالت إن الأخطاء التي وقعوا فيها لم تسئ كثيراً للشهيد ويلحظها فقط من عاش معه»[2].

إن العودة إلى النص الدرامي (يحيى عياش) للكاتبة ديانا جبور، يكشف حتمية مثل هذه الخلافات، فهي تترك المجال لخيال الكتابة الدرامية أن يتصور المادة الوثائقية ويعيد صياغتها، وخاصة أن الصورة التي يراها المشاهد تحتاج إلى تفاصيل ومنعطفات في الحدث قد لايكون الكاتب قد حصل عليها.

ورغم أن الكاتبة سعت إلى تأكيد المصداقية الوثائقية باعتماد التاريخ في هامش السيناريو مع تحديد الأمكنة الواقعية، كما هو الحال في المشاهد الختامية[3]، فإنها أطلقت العنان لمخيلتها وهي تبحث عن التفاصيل التي تحتاجها مشاهدها:

---

(١) المرجع السابق .

(٢) هيام عياش من خلال حوارها مع جريدة الوفاق ـ مرجع ورد ذكره ..

(٣) نص مسلسل يحيى عياش - الكاتبة ديانا جبور - ص ٣٤٩ فما بعد .

| | | |
|---|---|---|
| يطل الشهداء والمجاهدون الذين واكبوا رحلة يحيى : أبو جهاد وكمال كحيل وأبو إسلام وسواهم في منطقة غناء | | |
| | أبو جهاد | يحيى .. دمي بعده مابردش .. |
| يناوله يحيى كأس ماء .. يتذوقه .. يبتسم أبو جهاد ويهز رأسه نافياً ويسكب الماء على الشجرة | | |
| | أبو جهاد | هادي مي عادية .. بطلنا نشربها .. خود اشرب من مية الكوثر .. |
| يتناول من أحد الشهداء كأسا.. يأخذها يحيى ويشرب منها فتكسو ملامحه تعابير الرضى واللذة .. يستفيق يحيى من نومه راضياً.. يتأمل ابنه البراء .. يقبله .. يوقظ هيام .. وقد نام إلى جوارها الرضيع عبد الطيف.. | | |
| بهدوء وسلام | يحيى | هيام |
| | هيام | خير يحيى ؟ عاوز إشي؟! |
| | يحيى | بدي أودعك ! عندي مهمة ضرورية .. بدي أوصيك بكم شغلة .. |
| | هيام | خير؟! |
| | يحيى | الله أعلم يا هيام .. قرّب أجلي ! |
| | هيام | بعيد الشر عنك |

| | | |
|---|---|---|
| تحاول هيام أن تقاطعه، لكن يحيى يمنعها | يحيى | لكل أجل كتاب، ومن رضا رب العالمين علي إنو بعتلي إشارة عشان أرتب أموري .. |
| | يحيى | يمكن أنا فهمت الإشارة غلط .. على كل .. أنا رايح .. بدنا نحضر لعملية يمكن تكون أهم من كل إشي رتبته من قبل ..<br>من هناك رح أروح لبيت أسامة .. فيه موعد مع الوالد والوالدة .. إذا ألله مابعتش مانع بجيكي السبت الصبح .. الله يرضى عليكي ..<br>هيام .. اليوم بتخلصي طهور عبد اللطيف .. إذا صار إشي .. البراء وعبد اللطيف الصغير بأمانتك .. ربيهم أحسن ترباية .. وتنسيش أمي وأبوي |
| هيام تبكي | يحيى | تبكيش هيام . |
| | هيام | ماعشناش مع بعض غير سنة.. حتى ابنك مافرحش عليك.. |
| ثم يخرج | يحيى | ادعي الله يبعتلهم أيام أحسن من أيامنا.. عارفة.. اشتقت لرافات ولأهلي.. إذا ربنا يسر يمكن نقدر نروح برمضان ونقضي العيد معاهم |
| بعد خروج يحيى تخاطب عبد اللطيف | هيام | أنا بحبك لأنك ولدت غصب عن اليهود |
| | قطع | |

فالكاتبة ديانا جبور ابتكرت الحلم لتؤسس فيه لمقدمات الاستشهاد، فماء الكوثر بالجنة، والحلم ينبئ يحيى عياش أن الاستشهاد قادم، وكما نلاحظ من تفاصيل المشهد وأوقاته، فهو يجري صباحاً، ونجد في السيناريو

أن الأحداث تتسارع، وعلى هذا الأساس اعتمدت الكاتبة المونتاج المتوازي في النص، ولم تكن بحاجة لإنشاء أرقام لمشاهد خاصة بكل تقطيع، وكنا ونحن نقرأ تتابع الأحداث نرقب في آن واحد بين مايفعله القاتل، وما يفعله القتيل في اللحظات الأخيرة ..

**المشهد ٥٠٦ - منزل أسامة حماد / أماكن متفرقة[1] - فجر صباحي الجمعة ٥ /١ /١٩٩٦**

| | | |
|---|---|---|
| الساعة الرابعة والنصف صباحاً.. أسامة ينظر الى الساعة .. يسمع دقات متفق عليها على الباب .. يفتح فيجد أمامه يحيى .. | | |
| الجنرال غيون على أهبة الاستعداد في مكتبه .. | | |
| | غيون | اتبعنا مكالمة بين يحيى وأبوه .. اتفقوا يرجعوا يحكوا مع بعضع التلفون |

**يوم الجمعة ٥ /١ / ١٩٩٦ الساعة ٨**

| | | |
|---|---|---|
| يحيى يؤدي صلاة الفجر في منزل أسامة .. | | |
| الجنرال غيون وبضعة مساعدين ينتقلون لموقع متقدم في مستوطنة نيسانيت قرب بيت لاهيا حيث اقيمت غرفة أمنية ذات تجهيزات عالية. | | |
| الساعة الثامنة صباحا يتصل كمال حماد بالهاتف الثابت . | كمال | اسمع اسامة .. افتح موبايلك لأنو في واحد بدو يحكي معاك ميشان الشغل. |

(١) المصدر السابق - ص ٣٥٢ .

| | | |
|---|---|---|
| آه لكن .. | أسامة | |
| ألو... ألو .. | أسامة | يقطع كمال الخط |
| | | يكتشف أسامة أن الحرارة انقطعت عن الهاتف كله.. يلتفت إلى أمه مستغرباً متسائلاً.. |
| انقطع الخط.. ماعدش فيه حرارة.. | أسامة | |
| | | يتوجه إلى الموبايل ويفتحه |
| | | عبد اللطيف في رافات يحاول الاتصال بالخط العادي في بيت أسامة دون جدوى .. |
| | | أسامة يضع الموبايل جانباً ويذهب للنوم في الغرفة نفسها مع يحيى.. |
| | | الجنرال غيون يتابع مايجري |
| | | لقطة لبيت أسامة من الخارج .. مروحية عسكرية إسرائيلية تحلق فوق البناء |
| | | عبد اللطيف يتصل برقم موبايل أسامة بعد أن أعجزه الخط العادي المقطوع |
| | | زوجة أسامة تمسك بالموبايل وتوقظ أسامة |
| آه عمي .. صباح الخير .. | أسامة | |
| صباح الخير . | عبد اللطيف | |
| لحظة شوي . | أسامة | |
| | | يتجه أسامو ويوقظ يحيى .. يعطيه الموبايل |
| آه يابا كيف حالك ؟ دير بالك على صحتك ولا تضل تتصل ع هالتلفون. | يحيى | |

| الجنرال غيون في موقعه . | غيون | هاد يحيى . |
|---|---|---|
| | | الآن .. |
| لقطة كبيرة لعيني يحيى .. تتراءى أمامه صورة رافات .. انفجار قوي .. يلتفت أسامة ليرى يد يحيى في الهواء وتهوي إلى الأسفل والدخان الكثيف يملأ الغرفة . | | |
| | قطع | |

أيضاً واجه منتجو مسلسل **(أسمهان)** صخباً مماثلاً، عندما احتج الأمير فيصل بن فؤاد الأطرش على المسلسل لأن هناك مغالطات في كتابة السيرة الذاتية لعمته **(أسمهان)**، مما اضطر وزارة الإعلام السورية عبر معاون وزير الإعلام طالب قاضي أمين إلى الإعلان أن فيصل بن فؤاد الأطرش، ابن شقيق الراحلة، تقدم بطلبٍ إلى وزارة الإعلام السورية يقول فيه «إن هناك إساءةً للمطربة أسمهان في هذا المسلسل، وبأنهم اطلعوا على السيناريو ورأوا فيه الكثير من القصص الملفقة للمطربة، وتسيء لأسمهان وعائلتها، وتظهرها بشكل سيئ»[1].

كما نقلت تصريحات عن كاتب المسلسل ممدوح الأطرش أعلن فيها براءته من المسلسل الذي كان يعرض على بعض الفضائيات، مشيراً إلى أن شخصية أسمهان قدمت بشكل مشوه ورخيص، وكذلك الحال بالنسبة لبقية الشخصيات لا سيما والدتها علياء المنذر وشقيقيها فريد وفؤاد، ولأن ممدوح الأطرش هو الكاتب الأساسي للمسلسل[2]، والمشرف الفني عليه، فقد أعلن أنه لم يكن مسؤولاً عن أي لقطة من المسلسل؛ لأن الجهات

---

**(١)** صحيفة البعث في ١٦/١/٢٠٠٥ ونشر الاحتجاج قبل عرض المسلسل..

**(٢)** بعد أن كتب ممدوح الأطرش النص الأولي ومادته الوثائقية قام قمر الزمان علوش بالمشاركة في كتابة النص الدرامي وأعد السيناريو والحوار المخرج نبيل المالح، كما قام بالمعالجة الدرامية للنص المتعلق بالجانب المصري بسيوني عثمان .

المنتجة (استبعدتني)، ولم أحضر تصوير أية لقطة من المسلسل الذي تم تصويره في عدة دول عربية، مشيراً إلى أن الجهة المنتجة قامت بالتصوير دون علمه وهو ما يشكل إخلالاً في بنود العقد بين الطرفين، وطالب الأطرش الجهات المنتجة والمحطات الفضائية التي تبث المسلسل بشطب اسمه من شارة المسلسل؛ لأنه لا علاقة له بما يتم عرضه[1].

كذلك حصل مع مسلسل (في حضرة الغياب) عندما قدم حسن م. يوسف نصاً درامياً تلفزيونياً يرصد حياة الشاعر الفلسطيني محمود درويش، وعندما ظهر العمل على الشاشة أثار جدلاً كبيراً، «وطالب أكثر من ٢٠٠٠ مثقف فلسطيني بوقف عرضه في التلفزيون الفلسطيني، اعتراضاً على أداء الفنان فراس إبراهيم لشخصية درويش: نتيجة الأداء المتواضع والأخطاء الكثيرة التي وقع بها إبراهيم.. كما قال بعضهم: إن العمل برمته يحمل قدراً كبيراً من الاستخفاف بشاعر من طراز درويش»[2].

أما مسلسل «الملاك الثائر» الذي يتناول حياة (جبران خليل خبران)، والذي كتبه روائي قدير هو نهاد سيريس، فإنه يستعرض حياة القامة الأدبية اللبنانية التي يحمل المسلسل اسمها و«العوامل والأحداث التي أثرت بجبران وكونت شخصيته، ويلقي بإضاءات على شخصيته ومجتمعه بين بلدته بشري وأهل بيته لا سيما والدته (...) ، التي كان لها أبرز الأثر في بلورة شخصيته وكانت صاحبة الفضل الأول عليه مروراً بسفره إلى بوسطن ثم عودته إلى موطنه قبل أن يستقر أخيراً في بوسطن بصورة نهائية، ويتوقف المسلسل طويلاً عند روح جبران وتأثره بالموسيقا»[3].

---

(١) نقلت وكالة الأنباء الألمانية هذه التصريحات عند حدوثها، راجع موقع الجمال الإلكتروني في ٢٤ /٩/ ٢٠٠٨.

(٢) أوس داود يعقوب - صحيفة تشرين - مرجع ورد ذكره.

(٣) موقع ستار تايمز.

ويعتبر مسلسل «الملاك الثائر» من نصوص السيرة الذاتية المهمة، وخاصة أن كاتبه هو الروائي نهاد سيريس أحد كبار الروائيين والدراميين السوريين، حيث قام بجمع «المعلومات من الكتب العديدة التي كتبت عن حياته وأيضا أدبه وخاصة التي كتبها بالعربي ثم درس تاريخ لبنان في تلك الفترة وذهب الى بوسطن وقابل قريبه الذي سموه على اسمه وهو الباحث خليل جبران وحصل منه على معلومات قيمة جداً، الذي كان بيته عبارة عن متحف لجبران وبعد وفاته باعت زوجته جميع المقتنيات الى مليونير مكسيكي لبناني الأصل بمبلغ كبير»[1].

ونتيجة لقناعة نهاد سيريس بأهمية الأمانة العلمية في تفاصيل حياة هذه الشخصية المهمة في الأدب العربي، فإنه التزم بكل الأحداث الموثقة في الكتب والدراسات حيث اشترك الجميع بتقديم معلومات متطابقة عن حياته، فجبران خليل جبران يرحل عن الدنيا في مشفى القديس فنسنت بنيويورك في اليوم العاشر من شهر أبريل / نيسان من عام ألف وتسعمئة وواحد وثلاثين، وفي ذلك اليوم تتصل سكرتيرة جبران وهي السيدة بربارة يونغ بصديقه ورفيق قلمه «ميخائيل نعيمة» لتعلمه بأن جبران في حالة سيئة وتطلب منه أن يأتي إلى المشفى وبالفعل فإنه يسرع في المجيء، وبينما كان جبران غائباً عن الوعي ويحتضر يبدأ نعيمة رحلته في الذاكرة وهو في المشفى ثم في محترف جبران بنيويورك بعد إعلان وفاته يشاركه في هذه الرحلة أكثر النساء قرباً الى قلبه وهن سكرتيرته «بربارة يونغ» وأخته «مريانة جبران» وصديقته «ماريا هسكل».

ويقول نهاد سيريس في تلخيصه للنص «إن المسلسل يُعنَى بالفترة التي سبقت ولادة جبران وحتى بداية تسجيله للنجاحات في عالم الفن

(١) نهاد سيريس - أجوبة على أسئلة المؤلف بتاريخ ٢١ أيلول ٢٠١٥.

والأدب .كيف مر في هذه الرحلة وما المصاعب والتحديات الأليمة التي واجهها وهو صغير ثم في بداية تفتحه الفني وهو شاب. ما الظروف والأشخاص الذين تأثر بهم جبران الصغير ثم الشاب ليصبح فيما بعد على الصورة التي عرفناه بها؟ إن المسلسل يحاول أن يجيب عن هذه الأسئلة بطريقة درامية وفنية عالية المستوى مستعيناً بالأرشيف عن حياة جبران وأدبه وبالدراسات التي قام بها المؤلف في لبنان وأميركا»[١].

ويفرد نهاد سيريس مساحة مهمة للسيرة الذاتية لجبران، ويتوقف عند محاولة جبران نظم الشعر وكتابة القصص باللغة الإنكليزية إلاّ أن أصدقاءه كانوا يدفعونه للكتابة بالعربية لأن إنكليزيته كانت ضعيفة وهي ليست لغته الأم .ولكنه لم يكن يتقن اللغة العربية أيضاً بشكل ملائم لأنه لم يكن قد تلقى تعليماً جيداً في بشري قبل هجرته إلى أمريكا لذلك فقد خطر في بال المجموعة بأن عليه أن يعود إلى لبنان لكي يدرس هناك أصول اللغة العربية وآدابها ليتمكن بعد ذلك من الكتابة بشكل متفوق.

كان العائق الحقيقي لعودته للدراسة هو المال، كما يقول سيريس، من أجل ذلك فقد قام أصدقاؤه من الفنانين والشعراء الأمريكيين بالتبرع له كما أن دار النشر أخذت منه عدداً كبيراً من الرسومات لشرائها في المستقبل وهكذا عاد جبران الى لبنان مشفوعاً بدعم أصدقائه ورضا أمه وإخوته.

في ذلك الوقت كانت ماري زيادة - التي عُرفت فيما بعد في مصر والعالم العربي ككاتبة وناشطة اجتماعية باسم مي زيادة - تدرس في مدرسة عينطورة ببيروت .كانت مخطوبة إلى ابن عمها نعوم زيادة. وقد جاءت من مدينة الناصرة بفلسطين للدراسة وتحصيل العلم. كانت مي تملك حساسية عالية وكانت تكتب الشعر بالفرنسية كشابة تحب أن تنطلق وتفهم الحياة كما يجب وهذا ما لم يكن يلائم نمط الحياة في هذه المدرسة الداخلية.

---

(١) نهاد سيريس في رسالة للمؤلف.

في إحدى المرات وقبل سفر جبران إلى أميركا وبينما كان مع أصدقائه في نزهة على الشاطئ تتقاطع دروبهما فهي أيضاً كانت تتنزه مع صاحباتها . ينظر جبران وماري كل في عيني الآخر ويعجب به ثم يستمران في الابتعاد غير عارفين أنهما سيلتقيان من خلال مراسلة ستستمر سنين طويلة وربما أحبا بعضهما بعضاً دون أن يتقابلا.

يودع جبران أصدقاءه ومدرسيه ويسافر إلى باريس في طريقه إلى أمريكا.

في ذلك الوقت كانت أسرته تعاني من بعض المشاكل في بوسطن فقد مرضت أخته سلطانة واشتّد عليها المرض الذي شخصه الأطباء بأنه داء السل، وبينما كان جبران يتجول في متحف اللوفر كانت سلطانة تسلم الروح الى بارئها.

لم يكن جبران يعلم أي شيء عن هذه المصيبة سوى أنه استيقظ ليلاً مذعوراً دون أن يعرف السبب، وفي أحد الأيام وبينما كان يراجع السفارة التركية في باريس لأمر يتعلق به كمواطن لإحدى الولايات التركية تذكر أحد الموظفين أنه ربما قرأ في إحدى الصحف شيئاً يتعلق بوفاة شخص يحمل الاسم نفسه، فجاء بالصحيفة ليتأكد. وفعلاً فقد كان اسم سلطانة خليل جبران مذكوراً في قسم الوفيات. ينصعق جبران للخبر فقد كان محباً لأهله ويخرج من السفارة وقد صمم على ركوب الباخرة فوراً الى بوسطن.

تغادر الباخرة الميناء الفرنسي وعليها جبران العائد إلى أميركا كإنسان مختلف بينما في قلبه حزن كبير على مصير أخته سلطانة. وهناك يفجع جبران مرتين أخريين بموت أخيه بطرس وأمه كاملة لا يفصل بين موتيهما سوى عدة أشهر، إلا أن جبران يتمكن في النهاية من تطويع حزنه بفنه حيث نراه

يسجل أولى نجاحاته في عالم الفن الأميركي .إننا نـراه في أول معـرض فنـي يقيمه في حياته ونلمس نجاحه الكبير[1].

كـل هـذه التفاصـيل التـي وثقهـا الكاتـب نهـاد سريـس بأمانـة علميـة، وبذل من أجلها جهوداً كبيرة عاد وصاغها في مشروعه الدرامي عن الـسيرة الذاتيـة لجـبران خليـل جـبران، ونقـرأ في أحـد المشاهد كيـف يمكـن تحويـل طبيعة الشخصيات ودواخلها إلى حوار يتعلق بالحالة والمعانـاة التـي تعيـشها الأسرة بعد دخول الأب السجن، رغم براءته، وكاملة هي أم جـبران خليـل جبران:

**المشهد: ٣٢٩ بيت كاملة / غرفة المعيشة د/ ل**[2]

تخرج كاملة من غرفة النوم لتتفاجأ بوجود جبران جالساً الى جانب النافذة المفتوحة يتأمل الخارج. الحديث همساً.

كاملة: جبران ..!! لساتك فايق؟

جبران: لساتي فايق.. شو فيَّقك إنتي؟

- تقترب من النافذة وتجلس إلى جانبه وتسند ذقنهـا مثلـه بقبـضتها وتنظـر أيضاً إلى الخارج ولكن بحزن.

جبران: شو فيقك ياأمي؟.. إنتي مش عم تقدري تنامي مشان بيي، مش هايك؟

كاملة : مش عم أقدر نام وبَيّك عم يتعذب في السجن.

---

(١) الوقائع منقولة من رسالة الكاتب نهاد سيريس إلى مؤلف هذا الكتاب.

(٢) نص مسلسل «الملاك الثائر» للكاتب نهاد سيريس.

جبران : بيي بريء يا أمي.

كاملة : لو مش كنت متأكدة انو بريء ما كان همني.. كنت قلت لحالي نامي ياكاملة.. أخد جزاتو.. لكن بيك خليل بريء والناس عم تحكي علينا إنو نحنا من عيلة الحرامي.

جبران : أنا ماعم خلّي حدا إلاّ إحكي معو إنو بيي بريء.

كاملة :مش حيصدقونا إلاّ اذا طلع بيك من السجن.

جبران :وكيف ممكن يطالعوه؟

كاملة :هايدي القضية اللي مش عم تخليني أنام.. طول الوقت عم فكر كيف ممكن يطلع خليل جبران ويرجع لبيته ويقنع الناسY نو بريء ونحن من عيلة فقيرة لكن محترمة.

- نقترب من وجهها لنعرف تعابيرها، فهي غارقة في التفكير والهم الثقيل.

**- قطع -**

في المشهد التالي، يتابع نهاد سيريس استجلاء الوقائع والمعطيات التي جمعها من خلال اللعبة الفنية التي اشتغل عليها بمهارة وعمق في الوقت نفسه، فتظهر هنا موهبة جبران في عمق المأساة الدرامية التي يعيشها في ظل فضيحة سجن والده خليل:

**المشهد: ٣٣١ خارج بيت كاملة خ/ ن**(١)

جبران، حلا الضاهر، سعيدة (أخت حلا الكبرى)، أسما (قريبتها).

---

(١) نص مسلسل «الملاك الثائر» للكاتب نهاد سيريس.

- جبران جالس على كرسي خارج البناية التي يسكنون فيها (بناية راجي بيك) وينظر باتجاه منظر جميل بينما على ركبتيه ورق الرسم.
- على مسافة نرى حلا وهي فتاة جميلة أكبر من جبران بسنة مع رفيقتيها يتحدثن وهن يذهبن ويأتين باستمرار. جبران مهتم فقط بالطبيعة الجميلة.
- يحول نظره نحو حلا صدفة فيكتشف جمالها .يصلح جلسته ويغرق في تأملها وهي تروح وتأتي مع رفيقتيها. أخيراً يخرج قطعة الفحم ويبدأ برسمها.
- الكاميرا مع حلا ورفيقتيها في رواحهن ومجيئهن وهن يتحدثن.

حلا : بيي مش ح يوافق على إنك تاخدي هالإنسان يا خيتي سعيدة.. رح يعيد نفس الخبرية.

سعيدة : على كل حال أنا منّي مهتمة ياحلا.

أسما : كيف منّك مهتمة؟.. على بنا عجبك الشب.

سعيدة : عجبني نعم.. بس بيي مش رح يوافق، تماماً متل ماعم تقول حلا.. نحن بنات الشيخ طنوس الضاهر بعمرنا مش رح نتجوز.

حلا : نيالك انتي يا أسما، بيّك منّو معصب هالقد.

أسما :كيف منو معصب.. مش هو كمان من بيت الضاهر؟ نفس الدم يابنات عمي.

- نعود إلى قرب جبران حيث نراه وقد أنهى تقريباً رسم حلا والصورة فعلاً جيدة وتبرز جمال حلا بينما نراهن من مكان جبران وهن يرحن ويأتين ويتابعن حديثهن .فجأة تستدير حلا وتنظر باتجاه جبران وكأنها تكتشفه.

نعود إلى الفتيات الثلاث .يتحدثن دون أن يعطين انطباعاً بأنهن يتحدثن عن جبران ولكن يلقين عليه نظرات سريعة.

حلا :مش هايدا ابن خليل جبران اللي بعدّ الماعز للمتصرفية؟

أسما : هو بذاته.

حلا : شو عم يعمل هون؟

أسما : ليش مادريتي.. بعد ما حبسوه لبيو وصاردوا بيتن عمو راجي بيك جابن وسكنن عندو هون في بنايته.

سعيدة : وشو عم يعمل ..قاعد عم يطلع فينا ويكتب؟

أسما : بتحبوا أناديلو تنفهم منو؟

سعيدة: شو بدك منو.. تركيه في حاله.

حلا : باين عليه ولد فهيم.. بزمانو جابه بيو لعند عمي راجي بيك وطلب منه يبعته لبيروت تيدرسو على حسابه .. بتعرفوا بشو نصحو راجي بيك؟

أسما : بشو نصحه؟

حلا : نصحو وقال لو ..روح خدود ابنك وخليه يرعى قطيع معز أحسنلو.. لما صارلي خبر زعلت عليه وكرهتو لراجي بيك.

سعيدة : ممكن يكون عم يحكي البيك صح.

حلا : ناديلو يا أسما.

سعيدة: (مستنكرة) لا تناديلو يا أسما، شو رح يقولوا عننا الناس إذا شافونا عم نحكي مع ابن المعّاز..

- الكاميرا مع جبران وقد أنهى الرسمة .نرى الفتيات .أسما تقترب قليلاً وتناديه.

أسما : شو اسمك.. انت، شو اسمك..

- ينهض ويشير إلى صدره.

جبران : عم تناديلي أنا؟

أسما : إي إنت.. تاعا شوي.

- يأتي إليهن ويقترب منهن. يخفي الرسمة خلف ظهره.

أسما : منّك إنت؟

جبران : أنا جبران.

حلا : ابن خليل جبران؟

جبران : مظبوط.. وإنتو؟

سعيدة : شو كنت عم تعمل؟ ..عم تطلع فينا وتكتب؟

جبران : ما، شي، كنت عم أكتب.

أسما : (تشير الى خلف ظهره) شو مخبي؟

جبران :كنت عم أرسم.

حلا :ترسم؟ ..إنت بترسم؟

جبران :انا بحب ارسم.

أسما :ممكن نشوف شو كنت عم ترسم؟

- بهدوء يبرز الأوراق ولكنها مقلوبة الى الجانب الفارغ، ثم يقلبها أمام أعينهن فتظهر صورة حلا .الثلاثة يتفاجأن . يعرفن أنه رسم حلا.

أسما :مش معقول ..هايدا إنتي ياحلا..

- حلا تلتقط الأوراق وتنظر إلى رسمتها بإعجاب كبير . يستدرن ثم يبتعدن وهن يتفرجن على الرسمة وهن يثرثرن .قبل أن ينعطفن حلا تلقي على جبران نظرة لطيفة جداً ويختفين.

- جبران يبتسم.

**- قطع -**

إن كل كتّاب النصوص الدرامية التاريخية، وخاصة التي تتعلق بالسيرة الذاتية سيواجهون مشكلتين في وقت واحد / الأولى جمع المعلومة وآليات التعاطي فنيا معها، والثانية تخيل ما لم يتمكن الكاتب من الحصول على تفاصيله بدقة، وقد أشار الكاتب نهاد سيريس إلى هذه المسألة وهو يحكي عن تعامله مع سيرة جبران في (الملاك الثائر)..

وعندما نتوقف عند نموذج آخر من نص درامي سنواجه الأسئلة نفسها، فمحمود درويش ليس مجرد شاعر كبير وحسب، وإنما هو واحد من رموز قضية من أهم قضايا العرب والعالم هي القضية الفلسطينية، ونعرف جميعاً تطورات حياته السياسية وانتمائه إلى (الحزب الشيوعي الإسرائيلي)، ثم تحوله إلى منظمة التحرير الفلسطينية ليصبح أحد أهم قادتها..

كُتبت السيرة الذاتية لمحمود درويش تحت عنوان (في حضرة الغياب)، ونلاحظ أن كاتب السيناريو حسن م.يوسف، اهتم بتفاصيل قد لا ينتبه إليها المشاهد العادي هي علاقة محمود درويش بشعراء آخرين، وبأحداث مؤلمة كاستشهاد الكاتب غسان كنفاني لنقرأ مثلا المشهد التالي، ونلاحظ آلية التعاطي مع شخصية أخرى هي شخصية الشاعر راشد الحسين صديق محمود درويش وشريكه في القضية والكفاح والشعر :

**المشهد ١٤٤ شرفة شقة محمود - غاردن سيتي نهاري / داخلي[(١)]**

**الشخصيات: محمود، راشد**

يفتح باب الشرفة في شقة محمود المطلة على النيل من الداخل .يخرج محمود إلى الشرفة في قميص سماوي وبنطلون كحلي وهو يحمل صينية فيها دلة قهوة مغطاة بصحن فنجان إضافة لفنجانين فارغين وكأسي ماء.

يضع الصينية على (تربيزة) بين مقعدين من البامبو .يجلس على أحد المقعدين ملتفتاً الى باب الشرفة .

من وجهة نظر محمود نرى راشداً يخرج من الباب مرتدياً بيجامة رياضية .يتمطى راشد وعلى وجهه ابتسامة عريضة، تتجمد الابتسامة

(١) حسن م. يوسف: نص سيناريو عودة الغياب.

على وجه راشد للحظة كما لو أنه قد وجد المشهد أكثر سحراً مما كان يتوقع .

- راشد: أأحمدُ اليوم تلاه الدُّجى.

- أم أحمد: الليل تلاه النهار؟

يقول محمود بخفة دم :

- محمود: لما بتذوق القهوة اللي أنا عاملها، رح تحمد التنين سوا.

يقترب راشد من حاجز الشرفة، يمد يديه ويبسط ذراعيه الى أعلى ينشد وهو ينظر إلى النيل الخالد.

- راشد: ولله من سحْرٍ حلالٍ تنوَّعتْ

محاسنُه دُرّاً وماساً وعسجدا

يبتسم محمود . يقول راشد بفرح.

- راشد: صدق زكي مبارك لما قال: :كل فتى جليلْ يعشق وادي النيلْ.

يجلس راشد، وهو يبتسم لمحمود .يرفع الفنجان ويأخذ رشفة منه، يصدر غمغمة استلذاذ.

- راشد: رائعة ! قهوتك، أيها الشاعر الجميل جديرةٌ بعاشق للنيل! يسلمو إيديك.

يبتسم محمود، - محمود: صحتين.

يخيم الصمت للحظات، يقول راشد برزانة ومودة

- راشد: مبروك عليك ياعم، هاي البنت نجلاء، فهيمة وحلوة ودمها خفيف . الصراحة، لو كنت مطرحك بتزوجها فوراً.

يلتزم محمود الصمت، يرمقه راشد بنظرة مائلة.

- راشد : مالك سكتت!

يشرد محمود للحظة..

- محمود : كلامك صحيح، نجلاء بنت ممتازة ،وأنا انجذبت إلها من أول ما شفتها، بس عندها قصة قديمة.

يقول راشد بحماس ومودة:

- راشد: أولاً ماحدا منا ما عنده قصة قديمة، تانياً الزمن كفيل بحسم هيك قصص، تالتاً وهو الأهم البنت متولعة فيك .يارجل امبارح طول السهرة ماشالت عينها عنك كأنه ماكان فيه حدا بالبيت غيرك إنتي واياها !

يتنهد محمود يقول بجدية وبصوت هامس:

- محمود: الصراحة أول ماتعرفت عليها سيطرت عاتفكيري تماماً، كنت مندفع باتجاهها ومستعد اعمل أي شي، بس هي ما كانت مستعدة، الشي العجيب هو إنها لما صارت مستعدة ،انتبهت لظروفي واكتشفت إني أنا شخصياً غير مستعد !يتساءل راشد باستغراب ..

- راشد: ما لها ظروفك؟

يقول محمود برصانة:

- محمود: الزواج مسؤولية، وأنا وضعي غير مستقر، وغير مرشح للاستقرار...

يقول راشد بتهكم:

- راشد: هه !يارجل، وضع الإنسان بالمطلق غير مستقر .هلاً فوق التراب، بكرة تحته !مش إنتا اللي كنت تقول : أهم شي إننا نحب وننحب !

يمعن محمود النظر في وجه راشد:

- محمود: طيب ياسيدي، إنتي وسوزي عشتوا قصة حب طويلة، بقيوا الناس يحكوا عنها بعد ما تزوجتو بمدة !ممكن إسألك ليش تركت سوزي البيت؟

يقطب راشد كما لو أنه قد تذكر موضوعاً حزيناً يقول بشرود وهو ينظر إلى محمود بمودة:

- راشد: بعتقد رديارد كبلينغ لخص الحكايه لما قال: «الشرق شرق، والغرب غرب، والتوءمان لن يلتقيا أبداً».

يقول محمود برصانة:

- محمود: بس الشرق والغرب التقوا من خلال قصة حبكن؟

يهز راشد رأسه موفقاً:

- راشد: صحيح، بالحب ممكن يلتقوا، بس بالحياة محكومين إنن يفترقوا !

يقرع جرس الباب بإلحاح ثلاث مرات متتالية .

يقطب محمود.

ينهض ويدخل إلى الشقة تاركاً باب الشرفة مفتوحاً خلفه.

## قطـع

ما الذي ينبغي على الكاتب حسن م. يوسف أن يعرفه ليكتب هذا المشهد، وما الذي يمكن أن يثير اهتمام المقربين من الشاعر الراحل محمود درويش فيه، ثم ما هي رسالة النص الدرامي العتيد كما وضعها الكاتب والمخرج وحتى الجهة الإنتاجية ؟ !

هناك شخصيتان **(**محمود وراشد**)**، وبالتأكيد هما واقعياً **: (** محمود درويش وراشد حسين**)**، وعلى الكاتب أن يتابع معلوماته الموثقة عن الشخصية موضوع السيرة الذاتية وعلاقاتها مع الأحداث والآخرين، فالشاعر راشد الحسين شخصية فلسطينية معروفة «توفي في بيته في نيويورك عام 1977 في ظروف غامضة .وقد أعيد جثمانه إلى مسقط رأسه حيث ووري الثرى في موطنه الأول قرية مصمص»[1].

أي أنه توفي قبل زمن طويل من وفاة محمود درويش، لكنه كان صديقا مقرباً له، وقد زاره في بيته في القاهرة فعلاً، وفي أحد دورات تعلم السيناريو سأل أحد المتدربين ممن قرؤوا هذا النص سأل ببساطة وسطحية معاً :

- من يستطيع أن يقدم المعلومات الأخرى المتعلقة بما جرى داخل بيت محمود درويش المطل على نهر النيل عن الشاي والشعر وذلك الصباح الذي طواه النسيان ؟ وأضاف : هل كان الكاتب حسن م. يوسف معهما ؟

هذه هي مهمة الكاتب الذي يتابع السيرة الذاتية، مهمة دقيقة وإبداعية معا فعليه أن يبني نصه على كل المعلومات الموثقة التي جمعها، ثم عليه أن يضيف كل ما يتخيله من تلك الجزئيات والخيال الذي يسرح فيه بحثاً عن لوحة المشهد وبنائه، ولذلك ضحك صاحب السؤال في الدورة التدريبية، وقال : إذن حتى في السيرة الذاتية والتاريخ يوجد خيال يضيف إلى السياق المسجل**..!**

في مسألة ثانية، تتعلق بحق الناس التعرف إلى الشخصيات العامة من خلال الدراما، يمكن القول**:**إن هناك من يدافع عن النص الدرامي من

---

**(١)** عن الموسوعة الإلكترونية .

باب الرسالة التي يؤديها، حتى لو لم تكن البنية التي قدمت فيها قادرة على إرضاء الآخرين، فالمهم ليس حقوق الورثة والصوت الحقيقي للشاعر ومحاولة التدقيق في الجزئيات بل المهم في إيصال ثقافة رسالة صاحب الشخصية وهويته إلى الناس، كما هو الحال في الشاعر الراحل محمود درويش الذي لا يختلف اثنان على أهميته، فمن قال إن أشعاره يجب أن تبقى رهن النخبة من كتاب ونقاد، لأن **(**هدف أصحابه لا يعنيني**)** كما قال صاحب إحدى وجهات النظر المدافعة عن السيرة الذاتية في النص الدرامي، وقال: «ما يهمني فعلاً أن يكون صادقاً أميناً، دون نفاق، على هذه الثروة الشعرية الهائلة التي خلفها درويش وأصبحت ملك العرب والناس في كل مكان وزمان .أنا المشاهد العادي لم أر حتى الآن إساءة للشعر أو للشاعر وإن كان إلقاء الشعر بصوت صانعه وصاحبه أجمل وأرق وأصدق وهذه حقيقة بديهية لا يختلف عليها اثنان عاقلان .المهم برأيي هو تعريف الناس ونقصد ملايين العرب العاديين البسطاء الذين لم تتح لهم السبل لقراءة هذا الشاعر الفذ مع الأخذ في الحسبان أننا أمة فيها حتى الآن حوالي ٨٠ مليون أمي وأمة لا تقرأ الا بنسب قليلة مُخجلة لا تتعدى أصابع اليد الواحدة وأن الكتاب مازال سلعة غير رائجة عندنا كما هي حاله عند الشعوب الأخرى»[١].

* * *

**(١)** في مراسلات مع الكاتب، وقد نشرت هذه الآراء في الصحف.

# الفصل الخامس

## الكوميديا التلفزيونية السورية

### أولاً - التأسيس للنص الكوميدي:

بدأ الاتجاه نحو الكوميديا في الدراما التلفزيونية السورية، منذ اللحظة الأولى التي شرع فيها التلفزيون بالإعداد لبرامجه. وقد أدرج أول مشروع تجريبي على هذا الصعيد في الدورة البرامجية الأولى في التلفزيون العربي السوري، تحت عنوان: **(الإجازة السعيدة).**

والاتجاه نحو الكوميديا، رغم تحقيقه لنجاحات سريعة فيما بعد، لم يكن يبني على خطة ووجهة نظر فنية مدروسة، لأن التلفزيون العربي السوري وتوءمه المصري ظهرا بقرار سياسي يتعلق باحتفالات ثورة ٢٣ تموز عام ١٩٦٠، ولم يؤسس لذلك تأسيساً كاملاً يعفي العاملين فيه من التجريبية والمغامرة ..

وبالتالي لم تنشغل الكوميديا السورية منذ ظهور الدراما التلفزيونية بشكل عام، بتحديد المصطلح النقدي الذي تقوم عليه نصوصها، ولا بوظيفتها ولا بأدواتها، فالخبرات الوليدة، كانت تعمل على سد ثغرة في حاجة التلفزيون المتزايدةإلى البرامج والدراما والأخبار المصورة، وبالتالي لم تؤسس نظريتها إلا فيما بعد، لذلك نراها تتخبط منهجياً في الأعمال الأولى

التي ظهرت، وهذا التخبط مرده إلى أنها كانت تحاول أن تؤدي دوراً ترفيهياً يسعى لإسعاد المشاهدين وجذبهم إلى التلفزيون الوليد، ثم نراها وقد أخذت تبحث عن حوامل درامية منهجية لتستكمل فنيتها، وفي كل الأحوال لم تؤسس لنقد خاص بها أو لبحث أكاديمي يتفاعل مع كُتّابها إلا بعد نحو عقدين من الزمن.

كان النص الكوميدي السوري في المرحلة الأولى لظهوره يفتقد لمعايير تؤسس لمستقبله وتُنظّر لرؤيته، وهذا يعني أن عليه أن يخوض مرحلة التجريب، فخاضها، وجعلته تائها في مرحلة الضبابية، ولم تمكنه هذه التجريبية من بلورة وجهة نظر واضحة على النحو الذي تتطلبه الحاجة السريعة إليه.

ومع ذلك انتقل هذا الفن من مرحلة التجريبية والضبابية في الرؤية إلى مرحلة سطوع الشمس، ويعزو البعض ذلك إلى الصدفة، فيما يرى كثيرون أن إبهار التلفزيون في السنوات الأولى ساعد كل الفنون على فرض وجودها والاستفادة من الفرصة مع وجود الحماسة والصدق وحب العمل.

وفيما بعد ومع تقدم عملية الإنتاج الدرامي، وتنامي المهارات، وظهور المعهد العالي للفنون المسرحية، وعودة المخرجين السينمائيين الذين كانوا يتابعون دراساتهم خارج البلاد، تبلور الفن الكوميدي التلفزيوني، وظهرت تياراته وبرز نجومه وكُتّابه.

في السنوات السبع الأولى على بداية البث التلفزيوني في سورية، كان مسلسل **(حمام الهنا)** بمنزلة نقطة علّام بارزة على صعيد تبلور النص الدرامي، بشكل عام، والكوميدي بشكل خاص، والحديث بهذه الصيغة،

يعني أننا كنا، في ذلك الوقت، على أعتاب فن جديد من الكتابة يضاف إلى فنون الكتابة الأخرى، أي فن كتابة الدراما الكوميدية.

ومسلسل(حمام الهنا)، يؤشر في موقعه خلال الفترة التي ظهر فيها إلى مجموعة معطيات دفعة واحدة:

**أولها، بداية بناء نص درامي تلفزيوني يحمل سمات البيئة المحلية وشخوصها وأماكنها وأجوائها ولهجتها، حتى لو كانت فكرة النص مقتبسة وتم تحويلها إلى نص سوري.**

**ثانيها، النجاح في تقديم بنية درامية (كوميدية) عبر مجموعة (كركترات) تطورت من خلال تجارب الأعمال الأولى في التلفزيون.**

**ثالثها، وهو مهم، أن السيناريو لم يظهر على يد كاتب من الكتاب المعروفين بل قدمته مواهب جديدة في الكتابة وتعاونت في طبخ أعمالها وإنضاجها، إلى الدرجة التي يمكن استخلاص نتيجة مفادها أن الجميع ساعد الجميع في إظهار هذا النص.**

جاء مسلسل «حمام الهنا» بعد مجموعة تجارب في كتابة سيناريو تلفزيوني من قبل أكثر من مجموعة عمل، وهذه التجارب خاضها الجميع، لكن الإنجاز الأول الذي بلورته واحدة من تلك المجموعات، هو فقط الخط الذي جذّر التجربة، واشتغل عليها بما يؤدي إلى إظهار السيناريو الحقيقي الناجح.

في السنوات الأولى التي ظهر فيها التلفزيون، كانت الطموحات كبيرة، وكانت ورشات العمل الفني التي انتشرت في استوديو جبل قاسيون، وبعدها في مبنى ساحة الأمويين، تخفي الكثير من القصص التي

يُبنى عليها في التأريخ للعمل البرامجي والدرامي والموسيقي وحتى الإخباري، ومن بين تلك القصص اعتراف الجميع بأنهم عاشوا مرحلة تجريبية كانوا يبحثون فيها عن هوية فنية ودرامية واضحة..

وتأتي قصة اكتشاف شخصية (غوار) في مقدمة تلك القصص، ويروي الدكتور صباح قباني وهو أول مدير للتلفزيون أنه شاهد عرضاً تمثيلياً ضاحكاً في الجامعة للشاب (دريد لحام) قبل عدة سنوات، وبينما كان التخطيط يجري لبرامج التلفزيون الأولى تذكر (دريد لحام) وكان لولب الفريق والنجم الذي لا تخطئ العين خفة ظله ورشاقة حركاته وأداءه العفوي البعيد عن التكلف، ويقول: «ولما سألت عنه علمت أنه أصبح بعد تخرجه في الجامعة أستاذاً للكيمياء المخبرية في المدارس الثانوية ومساعد أستاذ في كلية العلوم، وعلى الرغم من ذلك قررت أن أتصل به وأطلب منه أن يزورني ...وهكذا تم لقائي الأول معه في مكتبي يوم ٢١ حزيران ١٩٦٠»[1].

طلب الدكتور قباني من الشاب دريد لحام أن ينضم إلى فريق العمل التلفزيوني، وكان على هذا الشاب أن يختار بين التدريس والفن، وشرع بأول عمل تلفزيوني له وهو للأطفال «فكان يشارك في برامج للأطفال، وقد استخفى بهيئة شيخ عجوز له لحية بيضاء طويلة، ويتوكأ على عصا ثخينة، وفي برنامج لاحق اتخذ شخصية عازف مكسيكي يحمل (غيتاراً)، ويعتمر قبعة واسعة، تعمد أن تحجب نصف وجهه»[2] وفي هذه المعلومات يبدو أن الشاب اختار الفن.

كان ذلك في واحد من أوائل الأعمال الدرامية في التلفزيون واسمه (الإجازة السعيدة)، التي لن يستمر بها طويلاً. والملاحظ أن المعلومات التي

---

(١) صباح قباني - من أوراق العمر، ص ١٧٦ .
(٢) المصدر السابق – ص ١٧٨ .

ترد عن تلك المرحلة تتحدث عن دريد لحام الفنان الممثل الموهوب، ولا يتطرق الحديث عنه ككاتب درامي إلا نادراً، فكان عنصراً أساسياً في صناعة التوليفة الدرامية على الورق[1].

في تلك الأجواء كان من بين المستخدمين في التلفزيون موظف بسيط اسمه (غوار الجدعان)، ومن يعرف هذا الموظف يمكن أن يتصور مفارقة الزمن الذي مر، ومفارقات الأقدار وهي تصنع مصائر الناس[2].. لقد أوحى هذا الموظف للفنان دريد لحام بأشياء كثيرة، ربما من بينها أن يتبنى اسمه، وربما أيضاً أن يصنع ملامح شخصية إنسان نقيض لصاحب الاسم الحقيقي، ومع ذلك لم يكن أحد يتصور أن المواطن البسيط (غوار الجدعان)

---

(١) الفنان الراحل محمود جبر أشار إشارة عابرة إلى هذه النقطة، وذلك في حديث له نشر في مجلة فنون ٣١١ تاريخ ١٦ / ١٠ / ١٩٩٧ فقال: لقد سبق ظهوري على المسرح ظهور الأستاذ دريد لحام وأول ظهور مشترك بيننا كان في برنامج (الإجازة السعيدة) من إخراج خلدون المالح وكان يبث على الهواء مباشرة وفي آخر حلقة جاء نهاد قلعي الذي أتيت به من المسرح القومي حيث كان مسؤولاً عنه في ذلك الوقت، ومن يومها تشكل الثنائي دريد ونهاد وعدت أنا إلى المسرح القومي والعسكري فقدمت أعمالاً كثيرة بينما شق دريد ونهاد طريقهما الخاص في التلفزيون والسينما ومن ثم المسرح.
أما الأستاذ دريد فقد تعاون مع مجموعة شبه ثابتة وخصوصاً على صعيد التأليف بشخص الشاعر محمد الماغوط وهو ما كنا نفتقده في فرقتنا. كنا نفتقد الكاتب المتفرغ الذي يكتب الموضوعات الساخنة والساخرة التي تحمل البعد الفكري والجمالي في نفس الوقت.
طبعاً لا ننسى الشعبية الكبيرة التي حصدها الأستاذ دريد من خلال التلفزيون والتي جيرت لصالح مسرحه، فمتفرج دريد لحام جاء جاهزاً إلى المسرح من خلال معرفته المسبقة بـ دريد بينما تعبنا كثيراً حتى وصلنا إلى نفس المتفرج ولكن من خلال المسرح.

(٢) في مطلع الشهر الثالث من عام ١٩٨١ تعرفتُ على المرحوم غوار الجدعان في مبنى التلفزيون، وعرفت أنه هو صاحب هذه الشخصية، كان بسيطاً طيباً تغيب عن وجهه ملامح الخبث أو الخديعة، وكنت صحفياً في مقتبل العمل جعلني أفكر جدياً في الكتابة عنه، وعن الأقدار وهي ترسم مصائر الناس!

سيكون مفتاح السعادة لمشاهدي التلفزيون السوري واللبناني ثم العربي، ومفتاح النجومية الكبرى للفنان المبدع دريد لحام !

وعلى صعيد البحث الذي نحن فيه، هناك حقيقة يجب الوقوف عندها، هي أن بناء (الكركتر) الذي نحن بصدده احتاج إلى توافر عدة ظروف بنيت على الاسم الملفت (غوار) وهذا يعني أن صناعة الشخصية الدرامية على الورق شيء، وصناعتها أمام الكاميرا شيء آخر، ففي النص الأصلي لم يكن ثمة شخصية مرسومة كما رأيناها على الشاشة .

وعملياً ما كان هذا ليحصل لو لم يكن هناك فنان متعدد هو أستاذ الكيمياء : دريد لحام، الذي يجيد العزف والغناء والرقص والتمثيل والكتابة الدرامية إضافة إلى فك معادلات الكيمياء أمام طلابه !

لم تتبلور شخصية «غوار الطوشة»، هكذا بلمح البرق، فقد جرّب الفنان دريد لحام، كما أشرنا، العمل على شخصية اسمها «كارلوس ميرندا»[1]، في أول برنامج درامي يقوم على مشاهد تمثيلية هو (الإجازة السعيدة)، ولأن دريد لحام كان على تماس مع السيناريو وكتابته فقد اشتغل على شخصيته التي سيؤديها فيما بعد، وهذه نقطة لم يخفها المخرج خلدون المالح، فدريد لحام كان يشاركه في كتابة النصوص الدرامية لهذا البرنامج : «جلست مع المجموعة التي اخترتها : دريد لحام، محمود جبر، نبيل

---

(١) يقول الفنان دريد لحام في حواره مع الصحفي وليد محمد عن شخصية كارلوس ميرندا التي قدمها ضمن برنامج «الإجازة السعيدة» إنها كانت شخصية إسبانية لا تمثل الشارع السوري أو العربي.. وقد اتصل أحد المشاهدين بالدكتور صباح قباني وطلب منه أن يبعد دريد لحام عن البرنامج.. وقتها بكى ولكنه لم يستسلم وبدأ يبحث عن الشكل الجديد والطريقة الجديدة التي ومن خلالها سوف يصل إلى كل بيت وبمحبة.

النابلسي، غازي الخالدي، محمود المصري، واقترحت عليهم الفكرة، وتحمسوا لها وشجعوني، ثم تعهد دريد لحام بالمشاركة في إعداد النص..»[1].

وهذا التنويه الهام من خلدون المالح، يعطي المجال للفنان دريد لحام ليسجل براءة اختراع لهذه الشخصية، التي بناها صاحبها دون أي احتجاج مهني من خلدون المالح، وأي احتجاج من غوارالجدعان، فعندما نجحت فكرة (الإجازة السعيدة) التي جاء بها المخرج خلدون المالح من إيطاليا خلال الدورة التي اتبعها هناك، أقدم هذا المخرج على إطلاق برنامج جديد هو (سهرة دمشق)، وفي برنامجي (الإجازة السعيدة) و(سهرة دمشق) نشأت المشاهد التمثيلية لتؤسس لخبرات تطورت فيما بعد على صعيد الكتابة والتمثيل والإخراج.

ويشير خلدون المالح إلى أنه وفي برنامج سهرة دمشق لمعت شخصيتا غوار الطوشة وحسني البورظان[2]، لكن المسألة هنا تتجاوز حدود النص، أي لايمكن القول إن شخصية غوار الطوشة أو حتى شخصية حسني البورظان هي من إبداع النص الدرامي بقدر ما هي من إبداع العمل الجماعي في الدراما السورية في بداياتها، أي أنها وليدة التجريبية الأولى في نشوء الدراما التلفزيونية، ووضع ملامح الكوميديا فيها[3].

---

(١) خلدون المالح في جلسة مع الذكريات (١-٣) - صحيفة تشرين السورية - ملحق دراما - العدد ٢ - الأربعاء ٩/٩/٢٠٠٩.

(٢) خلدون المالح - المصدر نفسه.

(٣) في سهرة إذاعية مع المذيع السوري الرائد محمد قطان قال فيها إن تصوير مشهد دخول غوار الطوشة في مشهد المسابقات الغنائية الإذاعية، والتي مثل فيها محمد قطان دور المذيع، استمر ليلة كاملة إلى أن نجح المشهد، وهذا يشير إلى أن البناء على (الكركتر) لم يكن جاهزاً مئة في المئة، وربما كانت تلك المحاولات تجعله ينمو ويتطور ويكتمل، إلى أن حلت اللحظة التي صار بالإمكان القول إن الكاتب الدرامي يكتب نصاً لشخصية غوار الطوشة!

انتبه النقاد إلى عدة جوانب في هذا التطور على صعيد ظهور (كركترات) كوميدية في الدراما التلفزيونية السورية، فعنصر الإضحاك جلب معه ملاحظات مهمة تتعلق بالكوميديا ودورها ومهماتها الاجتماعية، فإذا كان ممثلو الفكاهة في المسرح والسينما والتلفزيون يعتمدون الوقوع في الخطأ ويصرون على أن يكون تصرفهم شاذاً لكي يشعروننا بالتفوق، ومن ثم يثيرون فينا عاطفة الضحك ويجعلوننا نقهقه عالياً حيناً، ونضحك أو نبتسم حيناً آخر[1] فإن النقد والصحافة ستسألهم عن دور الكوميديا البناء في المجتمع وموقعها من الفن الدرامي نفسه، وهذا ماحصل عندما اتهم بعض النقاد الفنان دريد لحام بأنه يقدم كوميديا الإضحاك من أجل التنفيس لا من أجل النقد[2].. وجاء نقد خفي لمثل هذا الأداء في دراسات موثقة فأحد الممثلين «يعتمر طربوشاً قديماً، ذا طرة بالية تتدلى إلى الأمام، وآخر قصير قميء يرتدي سترة مهلهلة عريضة، تصلح لأن يرتديها من هو ضعفه طولاً وصحة .. وينتعل (قبقاباً) كبيراً، يرن كلما مشى أو تحرك، والغاية من ذلك إشعار المتفرجين بسوء تصرفه وتفوقهم عليه، ومن ثم انتزاع الضحك والقهقهات من أفواههم..»[3].

رغم كل النقد الذي تلقته المسلسلات الكوميدية لدريد لحام ونهاد قلعي، فإنها نجحت في شق الطريق لنصوص كوميدية جديدة بمهارات محلية تميزت بتفريخ (كركترات) أخرى غير تلك التي تعيشت أو انفصلت عن شخصية (غوار الطوشة)، أي أن النص الكوميدي الذي ولد نتيجة المرحلة التجريبية لأسرة الإجازة السعيدة كان تربة خصبة لإنبات

---

(١) عبد الغني العطري - أدبنا الضاحك - دار البشائر – دمشق – ط ٣ ، ١٩٩٤ - ص١٢.

(٢) عمار مصارع - حوار مع الفنان دريد لحام - مجلة المعرفة السورية – عام ١٩٨٤.

(٣) عبد الغني العطري - أدبنا الضاحك - ص ١٣.

الشخصيات التي تحتاجها نصوص الكوميديا التلفزيونية السورية الأولى من جانب وتزويد الدراما التلفزيونية بشكل عام بنصوص مميزة أسهمت بدرجة كبيرة وأساسية في انتشار الدراما التلفزيونية السورية في سورية وخارجها**!.**

وفي حالة **(**غوار الطوشة**)** لم تعد المسألة تتعلق **(**بكركتر**)** واحد، وإنما بثنائية كوميدية ناجحة هي ثنائية**: (**دريد ونهاد**)** التي قدمت أعمالاً مميزة في السنوات التالية، وسنكون مع تقسيمات مهمة في المراحل التي مرت بها هذه الثنائية الكوميدية، وصولاً إلى وفاة الفنان نهاد قلعي، وانطلاق الفنان دريد لحام وحيدا في متابعة بناء المجد الفني الشخصي لمواهبه **!**

أخيراً لا بد من الاعتراف بأن التأسيس لكوميديا تلفزيونية سورية انطلق من هذه المرحلة التجريبية بالذات، لكن أحداً لا يستطيع نكران الحماسة التي اشتغل عليها مجموع الفنانين في تلك المرحلة بدءاً من الفنان دريد لحام والفنان نهاد قلعي، ومروراً بالفنانين رفيق سبيعي وزياد مولوي وياسين بقوش ولينا باتع ومحمد العقاد، وبالتعاون مع خلدون المالح، وكل هؤلاء كتبوا للكوميديا ليس على الورق وإنما أمام الكاميرا ونهضوا بالكوميديا إلى الدرجة التي تمكنت من خلالها من شق طريق نجاحها الكبير**.**

**ثانياً - أعمال دريد ونهاد:**

أسست شخصية غوار الطوشة، لوجهات نظر كثيرة حولها، ومع ذلك كانت من أهم اللبنات على صعيد بناء هرم الشخصيات و**(**الكركترات**)** الكوميدية الذي قدمته نصوص الدراما السورية، ونتيجة لتماس الممثل مع نص السيناريو وإصراره دائماً على أن يكون القرار النهائي له، استطاع دريد لحام تغيير الأحاسيس لهذه الشخصية رغم بقاء شكلها

نفسه، وهذه مسألة على غاية الأهمية في تجربة الكتابة التلفزيونية نظراً لما يستتبعها في تغييرات في المشهد الدرامي.

أدى الفنان دريد لحام شخصية غوار الطوشة بأكثر من طبيعة داخلية، وكان يعمل بطريقة التسلل على تغيير ملامح (الكركتر) الأولى التي برزت في البدايات كي لايفاجئ المشاهد، ومرد ذلك كما هو واضح سعي الفنان دريد لحام (كممثل) إلى الفرار من تأطير نفسه في كركتر واحد مدى الحياة !

كان دريد لحام أحياناً يكتب لشخصية غوار اعترافات بالذنب، وكأنه يريدها أن تعود إلى بنية أخرى يريد أن يحملها أشياء خاصة به، فكان يسعى لمصالحتها مع نفسها ومع محيطها، وقد لاحظنا ذلك في النص الذي كتبه بنفسه بعد نحو عشرين سنة على ظهور «حمام الهنا»، وكان (غوار) قد غاب، وظن كثير من النقاد أنه دخل في متحف الدراما، ونلاحظ ذلك في مسلسل «الأصدقاء» الذي اشتغل عليه معه الكاتب أحمد السيد ونتوقع العبء الكبير الذي وقع عليه وهو يكابد في إحداث تلك التغييرات التي نتحدث عنها.

كان لدريد لحام وجهة نظر أخرى يتحدث عنها وهو يحكي للصحفي وليد محمد عن هذه الشخصية إذ : «لم تأت شخصية غوار الداخلية بين ليلة وضحاها بل أخذت وقتا لتنضج.. فمثلاً ابتدأت بشخصية غوار نفسه الذي تعرفه ويعرفه الجميع.. غوار الأمي واليتيم.. وقد شرعت بجعله مكسوراً ومضحكاً في الوقت نفسه مثل (أبو الهنا).. وهذا يمكن رؤيته ضمن فيلم «عقد اللولو».. هو نفسه غوار في صح النوم لكنه يختلف عن غوار الشقي بأنه مهزوم.. وأنا لم أغير هذه المعادلة جذرياً.. فغوار الشقي المنتصر على خصومه بقي أمياً وجاهلاً لكنه ذكي.. والذكاء والثقافة أمران مختلفان.. ورغم انه منتصر دائما على خصومه الكبار.. فقد بقي غوار مهزوماً في معظم أدواره.

في صح النوم كانت (فطوم) شغله الشاغل في محاولة لامتلاك قلبها.. وقد انتهى به المطاف بالسجن وهي تزوجت من ياسينو..»[1].

أراد الفنان دريد لحام من هذا التكثيف لمسار شخصية (غوار الطوشة) أن يقول لنا إنها شخصية تغيرت أكثر من مرة ورسمت عدة مسارات درامية لها، خلال ظهورها المتكرر في أعمال درامية كوميدية. وفي التدقيق الذي يتعلق بشخصية غوار الطوشة، نقف أمام سؤال حول ما إذا كان سيناريو مسلسل (حمام الهنا) قد رسم (كركترات) الشخصيات التي فيه بهذا النضح، أم أنها نمت خلال العمل؟

على كل حال كانت الشخصية الرئيسية، أي غوار، تتحرك وفق منظومة خاصة وملامح مدروسة تؤدي ما عليها تجاه الحدث الدرامي، وعلى الشاشة شاهدناها، وهي ترتدي شروالاً وطربوشاً وقبقاباً ونظارات محددة الإطار وتتحدث بطريقة خاصة هي ليست الطريقة الطبيعية نفسها التي يتحدث بها دريد لحام مدرّس الكيمياء، أو حتى دريد لحام الإنسان العادي.

كانت طبيعة الحدث الدرامي، الذي زجت به شخصية غوار الطوشة، تتطلب شخصيات أخرى يتكئ عليها هذا الحدث وتقوم عليها الحبكة الدرامية للنص، والجميل في المسألة أن هذه الحاجة، لم يلبها فريق العمل بطريقة اعتباطية، بل أنشأ (كركترات) مساعدة راحت تغزل على مغزل إبداعي يليق بالفكرة، فظهرت شخصيات درامية موازية لشخصية غوار الطوشة الرئيسية أهمها:

- شخصية حسني البورظان، وشخصية حسني البورظان ليست أقل أهمية من شخصية غوار الطوشة، بل هي الشق الثاني من الثنائية

(١) دريد لحام في رده على الصحفي وليد محمد - راجع مدونة الصحفي المذكور على شبكة الانترنت.

الكوميدية التي أنتجها فريق العمل الذي اشتغل على فكرة السيناريو، ولأن الشخصية الأولى تحتاج إلى نوعية خاصة من الشخصيات التي تدور في فلكها، فقد أسس النص لملامح خاصة في شخصية حسني البورظان، أهمها طيبة القلب والعطف على غوار رغم (المقالب) التي يتعرض لها منه، أي أنها شخصية مقنعة في عملية امتصاص الطاقة التي تولدها الشخصية الأخرى، وهذا ما يتطلبه السياق الدرامي الذي يحتاج إلى بقاء الثنائية الكوميدية ومبرر استمرارها طيلة العمل الدرامي.

- شخصية ياسينو، وهي نوع من الشخصيات العابرة أداها فنان محترف، فغدت مهمة وتحولت إلى شخصية مولدة ومكملة للحدث الدرامي، في تفاصيله ومفاجآته بل إنها أضحت بطلة المشهد في سياقات الحبكة الكوميدية المتوالدة، ولو لم تكن هذه الشخصية موجودة، لكان كاتب السيناريو سيحتاج إلى شخصية أخرى من نوع قريب منها تؤدي مهماتها في سياقها الدرامي المطلوب، لكنه سيجد ضعفاً في البناء الدرامي لو أنه أعطاها سمات أخرى، وقد حصل هذا عندما حل الفنان حسام الدين تحسين بك محل ياسين بقوش في أحد الأعمال.
- شخصية (أبو صياح)، وهي شخصية الشهم، القبضاي، الذي يقدم المساعدة في الوقت المطلوب، وشخصية (أبو صياح) هي الشخصية الموازية في الزي الشعبي لشخصية غوار، فهي ترتدي الشروال وتحاكي الحارة الشعبية والبيئة الشامية التي يفترض وقوع الأحداث فيها، ويشير الفنان رفيق سبيعي في مذكراته إلى محاولات استبعاده من

الأعمال التالية للسبب المذكور وخاصة بعد نجاح التجربة الإنتاجية في بيروت، فالشروال كان ينبغي أن يكون حصرياً (لكركتر) غوار الطوشة.

- شخصية فطوم حيص بيص، وهي شخصية المرأة القوية التي تعيش بمواجهة قوية للحياة، ولا تفرط بأنوثتها إلا أمام الشخصية التي تقنعها بإمكانية بناء أسرة وبيت للزوجية، أي التي تحبها، ومع ذلك نجدها وقد تحولت إلى نقطة ارتكاز للحدث الكوميدي والدرامي معاً الذي تحتاجه شخصية (غوار)، وشخصية فطوم في الوقت نفسه هي شخصية من البيئة الشعبية، وقد أسست لأدوار كثيرة للفنانة نجاح حفيظ في مسيرة الدراما السورية.
- شخصية عبدو، وهي شخصية لم تتبلور ككركتر إلا في المرحلة التالية عندما أداها الفنان الراحل زياد مولوي، بعد أن أداها أحد الفنانين اللبنانيين، وسريعاً ارتدت الشخصية ملامح جديدة، وأصبحت أكثر إقناعاً من قبل، وسار النص في مسألة العلاقة بين الشخصيات بطريقة أكثر إقناعاً.

وبشكل عام، كان يمكن للسيناريو أن يستوعب شخصيات كثيرة من هذا النوع تحتاجها القصص التي تنتجها الكتابة لشخصية غوار الرئيسية في معترك حياة حارة شعبية تتصارع فيها الفوضى مع التخلف، وقد احتاجت هذه الحارة في مراحل متقدمة إلى تدخل السلطات عبر المخفر ورئيسه (بدري أبو كلبشة) في نصوص تالية، ثم تمكن النص الدرامي من استيعاب شخصية رديفة لشخصية غوار هي شخصية (أبو عنتر)، وهي هنا مستجدة أخذت مساحة في اللعبة الدرامية أكبر من المساحة التي كانت متوقعة لها رغم أن الشخصية كانت موجودة كبذرة تحتاج إلى نمو.

إن السيناريو الأول الذي هيأ (للشخصية المحورية: أي غوار الطوشة) وكل التوليفات الدرامية التي نشأت حولها فيما بعد، لم يقع أسير أي من الشخصيات الأخرى التي اعتاد المشاهد على وجودها، فقد مات الفنان نهاد قلعي (حسني البورظان)، ولم يتوقف إنتاج سيناريوهات جديدة عن (غوار الطوشة)، ومن قبله مات عبد اللطيف فتحي (بدري أبو كلبشة) ولم يتوقف دور (رئيس المخفر) في السيناريو، لكن إقلاع الفنان دريد لحام عن أداء دور غوار الطوشة أوقف ظهور أعمال جديدة حول هذه الشخصية.

وعندما أراد دريد لحام إطلاق مسلسل الأصدقاء بعد زمن طويل، غاب ياسينو عنه (ياسينو هو الفنان الراحل ياسين بقوش)، وتم استبداله بشخصية أخرى تلك التي (لعبها الفنان حسام الدين تحسين بك) وقال دريد لحام: «ياسين اعتذر بعد أن دعوناه لمشاركتنا في العمل وذلك لانشغاله بتصوير مسلسل ياسينو تورز»[1]! أي أن (كركتر) غوار كان قادراً على شق طريقه بنفسه رغم حاجته إلى (الكركترات) الأخرى التي تعود عليها المشاهدون.

وهنا يبرز السؤال: لماذا ؟ هل هو بسبب القوة الدرامية التي تتمتع بها الشخصية، وضعف الشخصيات الأخرى التي تعمل إلى جانبها؟

قد يكون هذا الاحتمال وارداً، لكن العامل الرئيسي هو في النص الدرامي نفسه، أي النص الذي يحمل حركة الشخصية والشخصيات الأخرى في المسار الدرامي التي تتجه نحوه الأحداث، وخاصة أن النص

---

(١) دريد لحام - في حديث لمجلة فنون السورية أجراه الصحفي جمال آدم - العدد ٩٥٤ تاريخ ٤/٣/١٩٩٩.

الدرامي كان يكتب لشخصية غوار وليس لغيرها[1]، وهذه نقطة لصالح شخصية (غوار) التي كانت بالتالي الأقدر على الاستمرار، وتوليد معطيات جديدة تتعلق بالكتابة الكوميدية التي تحتاجها المشاريع التي ظهرت فيما بعد!

ويسجل لهذا النمط (غوار الطوشة) الذي برز في الأعمال التلفزيونية الأولى في سورية أنه استطاع «تحويل الكوميديا والتأثير بها طوال عقدين متتاليين، حيث اتسمت البداية بتركيب موقف ضاحك يملك استقلالاً عن أي فكرة أخرى لا تنتمي للمشهد المقدم»[2]، ثم تحول فيما بعد إلى فكرة قابلة للاستثمار في عملية الإنتاج التي كانت بدورها تتطور بسرعة ونجاح ..

* * *

أسس مسلسل (حمام الهنا) لمشروع درامي (متوالد) و( قادر على التأثير)، و(ناجح). فالنص كان عبارة عن نوع من الاقتباس عن عمل روسي، وتمكن المشتغلون عليه من البناء على توليفة درامية مقتبسة، وهي تتعلق بتركة مالية لجدة أحد الشخصيات (حسني البورظان)، تخفيها في أحد كراسي البيت، لكن صديقه (غوار) يقوم بتوزيع الكراسي على الفقراء قبل أن تقرأ الوصية ويعرف مضمونها، فما هو مصير هذه الكراسي؟ وما هو مصير التركة (الكنز) الذي تركته الجدة في واحد منها؟

هذا هو السؤال الذي تجيب عنه كل حلقة، لتبدو وكأنها بناء درامي منفصل يفتح تلقائياً على انتظار البناء الدرامي التالي إلى أن نعرف ما الذي حصل للكنز المفقود.

---

(١) كتبت سيناريوات أخرى لشخصيات رافقت شخصية غوار (أبو عنتر، ياسينو، عبدو،..) لكنها لم تحقق النجاح المطلوبة، ولم تستطع تشكيل مسار مستقل لها بعكس شخصية غوار الطوشة.

(٢) مازن بلال، نجيب نصير - الدراما التلفزيونية السورية : قراءة في أدوات المشافهة - ط١ ١٩٩٨ - ص٨٥.

في (سيناريو) مسلسل (حمام الهنا) عوامل واضحة لنجاح مثل هذه الأعمال الكوميدية، ففكرة القصة المقتبسة تؤهل لبناء مجموعة حلقات شيقة مع نهايات صادمة، و(الكركترات) التي أفرزها الحكاية تبلورت سريعا في بيئة مناسبة، وبالتالي تمكن (حمام الهنا) من إقحام البيئة المحلية والحارة الشعبية في المادة المقتبسة والبناء عليها مع ملامح البساطة في علاقاتها الاجتماعية وطبائع شخصياتها وملابسها وإكسسواراتها في عمل درامي متكامل ينتمي إلى البيئة المحلية، وهذا ماجعله يحقق نجاحاً كبيراً.

على صعيد كتابة السيناريو، نكتشف سريعاً أنه مكتوب على أساس حركة تقطيع الكاميرا في مكان واحد، وكأن المشهد أُعدّ ليكون مشهداً مسرحياً، فالحوار فيه هو الذي يقود الأحداث، وميزانسين الحركة أمام الكاميرا بسيط وواضح وغير مربك في عملية الإنتاج والتصوير، وفي الحلقة الأولى نلاحظ جوهر طريقة الكتابة:

**«المكان داخل الحمام، في (البراني) قرب المحاسب الذي هو صاحب المقهى (أبو صياح)، والشخصيات محصورة بأربع (غوار، أبو صياح، عبدو، أبو فهمي، والكومبارس..) . يتحركون في مساحة قصيرة يتم تصويرها بتقطيع اللقطات...».**

يبني المشهد الواحد تفاصيله على مساحة زمنية تصل إلى ربع مساحة الحلقة، ففي المشهد الأول الذي يلي الشارة نحن أمام سبعة دقائق تقريباً من الحوار يتخلله حركة الشخصيات ضمن مساحة الكاميرا في اللقطة العامة . وعندما ندقق في تفاصيل الحلقة نكتشف أنها تجري في أربعة أمكنة (يساوي عملياً) أربعة (مشاهد)، وهي : الحمام، غرفة في البيت، مكتب المدير العام، مكتب المحامي.

وهذا يعني أننا أمام نوع من السيناريو، غير المكلف إنتاجياً، ويمكن تسميته بـ(سيناريو بسيط) يعتمد على الحوار في أقل قدر من الأمكنة، وقد تم التعامل معه بخبرة مسرحية تتيح التصوير داخل (اللوكيشن)، دون حاجة للخروج من الاستوديو أو إدخال أي تعقيدات على تحريك الكاميرا، وهنا لابد أن نتذكر أن تصوير الدراما في تلك الأيام كان يواجه تعقيدات في المونتاج (الذي لم يكن ممكناً) مما يضطر المخرجين إلى تصويره دفعة واحدة!

إن مبنى الإذاعة والتلفزيون في سورية يخفي الكثير من الأسرار، وإذا كانت الأسرار السياسية والصراع على السلطة، قد دفعت الكثيرين للكتابة عنها، في إطار الحديث عن الانقلابات العسكرية، فإن الأسرار المهنية، وتحديداً تلك التي تتعلق بالفنون التلفزيونية السورية كانت كثيرة ومهمة وملفتة أيضاً.

ومع ذلك، احتفظ أرشيف الكوميديا السورية بمجموعة الأعمال التي قدمها الفنان دريد لحام مع كل الفنيين الذين أسهموا معه في بناء هذا الصرح الكوميدي، واتسعت القائمة، فإذا هي تشكل جدولاً مهماً:

| اسم العمل | الكاتب | المخرج | العام |
|---|---|---|---|
| الإجازة السعيدة | خلدون المالح | خلدون المالح | ١٩٦٠ |
| حمام الهنا | نهاد قلعي | فيصل الياسري | ١٩٦٧ |
| مقالب غوار | نهاد قلعي | خلدون المالح | ١٩٦٨ |
| صح النوم | نهاد قلعي | خلدون المالح | ١٩٧٠ |
| ملح وسكر ج٢ | نهاد قلعي | خلدون المالح | ١٩٧٢ |
| وين الغلط | محمد الماغوط ودريد لحام | دريد لحام وخلدون المالح | ١٩٧٩ |
| أحلام أبو الهنا | حكم البابا وسلمى كركوتلي | هشام شربتجي | ١٩٩٦ |

| اسم العمل | الكاتب | المخرج | العام |
| --- | --- | --- | --- |
| عودة غوار / الأصدقاء | دريد لحام وأحمد السيد | دريد لحام ومروان بركات | ١٩٩٨ |
| عائلتي وأنا | حكم البابا | حاتم علي | ٢٠٠٠ |
| وادي المسك | دريد لحام، محمد الماغوط | خلدون المالح | ١٩٨٢ |
| الدغري | ناظم حكمت ورفيق الصبان | هيثم حقي | ١٩٩٢ |
| الخربة | ممدوح حمادة | الليث حجو | ٢٠١٠ |

إن الحديث عن الفنان دريد لحام، كفنان كوميدي أسس لنص كوميدي وهيأ له ظروف نجاحه يكون ناقصاً إذا غاب عن هذا الحديث الفنان الراحل نهاد قلعي، فقد كان نهاد قلعي الذي توفي عام ١٩٩٣ واحداً من أهم كتّاب المسرح والكوميديا السورية، وقد عرفه السوريون والعرب بلقبه الفني حسني البورظان، ونهاد قلعي ممثل وكاتب درامي موهوب اشتغل بالمسرح والسينما والتلفزيون، وكانت موهبة الكتابة عنده توازي موهبته في التمثيل الكوميدي، حيث قدم للكوميديا السورية أشهر وأجمل أعمالها الأولى ..

وسيرة الفنان نهاد قلعي الفني تليق بشهرته، فقد أسس نهاد قلعي في عام ١٩٥٤ النادي الشرقي مع سامي جانو والمخرج خلدون المالح، و«يعتبر نهاد قلعي المؤسس الحقيقي للمسرح القومي في سورية وذلك عندما عهدت إليه وزارة الثقافة والإرشاد القومي مهمة تأسيس المسرح القومي وإدارته عام ١٩٥٩ فقد قدم عدة مسرحيات منها مسرحية (المزيفون) عام ١٩٦٠عن نص لمحمود تيمور وإخراج نهاد قلعي، كما قدم في نفس السنة مسرحية (ثمن الحرية) عن نص لعامونيل روبلس وإخراج نهاد قلعي،

بالإضافة إلى مسرحية (عقد اللولو)..»[1] وكانت الكوميديا في صلب أعماله المسرحية.

وفي سيرته التي تتداولها المواقع الإلكترونية والحوارات مع رفاق دربه نتعرف على اسمه منذ اللحظة الأولى لافتتاح التلفزيون العربي السوري حيث قدم مع دريد لحام ومحمود جبر برامج منوعة خفيفة كوميدية وأولها سهرة دمشق، وبعد افتتاح التلفزيون بعام واحد قام دريد ونهاد بعمل أوبريت مسرحي اسمه (عقد اللولو) الذي لقي استحسان الجماهير فأعجب المنتج نادر الأتاسي وقرر تحويله إلى فيلم سينمائي وعلى حسابه الخاص.

أما دخول الكاتب محمد الماغوط على خط كتابة الأعمال الكوميدية لدريد لحام، فتعود أولاً إلى الكتابة المسرحية التي بدأت بمسرحية غربة، وقد استفاد الفنان دريد لحام من براعة الماغوط في الكتابة الساخرة التي اشتهر بها في الصحافة، ومن ثم دخلا معاً في الكتابة للتلفزيون، وكانت نصوصهما مميزة أثارت ردود أفعال إيجابية على صعيد المسرح والتلفزيون معاً.

بشكل عام تلقفت السينما ظاهرة دريد ونهاد وبنت عليها مجموعة من الأفلام السينمائية كان نهاد قلعي غالباً ما يكتبها، ولأن القطاع الخاص كان مزدهراً في ذلك الوقت، فما إن تردد اسم غوار الطوشة على ألسن الناس في سورية ولبنان حتى كتب الفيلم السينمائي (عقد اللولو)، ويلاحظ أنه أنتج عام ١٩٦٤، أي بعد سنوات قليلة على إطلاق التلفزيون، وأصبحت التوليفة الكوميدية التي تدور حول هذه الشخصية وتوءمها حسني البورظان مفتاحاً سنوياً لموسم السينما الخاصة:

---

(١) المعلومات مأخوذة عن عدد من المواقع الإلكترونية وجرى التدقيق في معلوماتها أصولاً.

| التسلسل | اسم الفيلم | عام الانتاج | المخرج |
|---|---|---|---|
| ١ | عقد اللولو | ١٩٦٤ | يوسف المعلوف |
| ٢ | لقاء في تدمر | ١٩٦٥ | يوسف المعلوف |
| ٣ | الشريدان | ١٩٦٥ | رضا ميسر |
| ٤ | غرام في إستانبول | ١٩٦٧ | سيف الدين شوكت |
| ٥ | الصعاليك | ١٩٦٧ | يوسف المعلوف |
| ٦ | النصابين الثلاثة | ١٩٦٨ | نيازي مصطفى |
| ٧ | خياط للسيدات | ١٩٦٩ | عاطف سالم |

ويمكن أن يمتد هذا الجدول ليشمل الأفلام العشرين الأخرى التي كتبت نصوصها على أرضية الشخصية التلفزيونية المبتكرة **(** غوار الطوشة**)**، وهناك وقفة مهمة للفنان دريد لحام على هذا الصعيد، وهي أنه «بعد حوالي عشرين فيلما توقف عن النشاط السينمائي وقفة فيها نوع من إعادة النظر بعد أن اعترف أكثر من مرة أنه غير راض عن تجربته السينمائية السابقة.

وقد بدأ تجربة جديدة عام ١٩٨٢ بفيلم إمبراطورية غوار الذي كان بمنزلة بروفة لتوجهه الجديد الذي تجلى واضحاً في فيلمه الحدود الذي بدأ عام ١٩٨٣ وانتهى عام ١٩٨٤ ..»[1]. ويلاحظ أن دريد لحام كتب السيناريو مع محمد الماغوط وقام هو بإخراجه.

لم ينقذ فيلم **(**الحدود**)**، ولا فيلم **(**التقرير**)** الذي ظهر بعده، لم ينقذا النصوص التلفزيونية الكوميدية لدريد لحام على صعيد التلفزيون من التكرار الذي أصابها، ومن الطبيعي في هذه الحالة، أن ينكفئ **(**غوار**)** بعد سلسلة الأعمال الشهيرة صح النوم، مقالب غوار، وين الغلط، وغيرها.

ومع انكفاء **(**غوار**)** عن المشهد التلفزيوني فترة قصيرة، أفسح في المجال لظهور أعمال درامية جديدة كان أهمها **:** مرايا الفنان ياسر العظمة.

---

**(**١**)** جان ألكسان - تاريخ السينما السورية - ص ١٩٩.

**ثالثاً - كوميديا ياسر العظمة (مما قرأ وسمع وشاهد):**

في عام ١٩٧٧، كنا نتجمع في إذاعة دمشق في استوديو الدراما الإذاعية في الطابق الرابع من مبنى الإذاعة والتلفزيون في ساحة الأمويين، عندما كان يجري الإعداد لبرامج شهر رمضان المبارك، وعلى مدار يومين أو ثلاثة، كان الحشد يتسع من فنانين وكتّاب وعاملين في الإذاعة والتلفزيون لمشاهدة الفنان ياسر العظمة، وهو يسجل فقرات درامية كوميدية اسمها **(**منامات أبو سعدة**)** للكاتب رضا أسعد[١] ضمن برنامج درامي عنوانه **(**قطار رمضان**)**، وكان الفنان هشام شربتجي يقوم بإخراجه، بمتعة ظاهرة، وكان يقول بصوت عال**:**

**-** قفلة الحلقة للأستاذ ياسر العظمة، فهو الذي يختم الحلقة بطريقته **!**

وقفلة الحلقة، هي في جوهر القفلة الكوميدية للنص الكوميدي الدرامي، وخاصة الذي يُبنى في جوهره على أساس فكرة أو موضوع لكل حلقة**.** وهذا يعني أن المخرج كان يعطي حق قفلة النص للحركة الإبداعية الكوميدية التي يتوقعها عند ياسر العظمة**...**

وتجربة الفنان العظمة في ذلك الوقت لم تكن بحجم تجربته التي جعلته نجماً كوميدياً كبيراً فيما بعد، فهو من مواليد ١٩٤٢، أي لم يكن عمره قد تجاوز الخامسة والثلاثين، وكانت تجربته الفنية محصورة في المسرح والإذاعة**.**

ولم يمض وقت طويل حتى ظهر العظمة على شاشة التلفزيون فكاد يخطف الأضواء من الفنان دريد لحام، وتميز هذا الفنان بشخصيته وأدائه سريعاً، وخاصة في مسرحية **(**غربة**)** التي سجلت عدداً كبيراً من المشاهدين

---

**(**١**)** رضا أسعد، هو شاعر مغترب، عمل في سورية في أكثر من مجال ثم سافر إلى الولايات المتحدة وعاش هناك مغترباً**..**

على التلفزيون يفوق مشاهديها على خشبة المسرح بآلاف المرات، والملاحظة الأساسية من وراء هذه المعلومات هو النتيجة الأساسية التي ينبغي الوصول إليها، وهي أن المساهمات التي شارك فيها الفنان ياسر العظمة قبل أن يشق طريقاً كوميدياً مستقلاً أهلته لتميز خاص بغض النظر عن النجومية التي كان يتمتع فيها، طريقاً وجد من خلاله أن طريق شهرته ينبغي أن يدفعه لأداء مستقل عن الأعمال الكوميدية التي يؤديها الفنان دريد لحام، وكانت أهم خطوة على صعيد النص الكوميدي السوري، هي ظهور سلسلة (مرايا) الكوميدية عام ١٩٨١، وكان ياسر العظمة نفسه أول كاتب لنصوصها، وقد حمّلهُ ذلك مسؤولية كبيرة في إدارة الكتابة المتتابعة لهذه السلسة الكوميدية التي امتدت أكثر من عقدين.

والحديث عن ياسر العظمة ودريد لحام في صلب الحديث عن النص الكوميدي في الدراما التلفزيونية، يفرض التنويه إلى إشارة مهمة، وهي أن العظمة كان حريصاً على عدم تأطير نفسه في شخصية أو (كركتر) واحد، وربما دفعه هذا إلى الشروع بمرحلة جديدة في النص الكوميدي تقوم على أساس تنويع (الكركترات) وإفساح المجال أمام طاقات الكوميديا كما كان يتوقع..

ولكي يظهر بمظهر الفنان المتنوع، لم يكتف بلعب أدوار كوميدية في (مرايا) بل لعب أدواراً خارج التصنيف الكوميدي. وهذه الإشارة ضرورية للحديث عن دوافع الفنان ياسر العظمة للولوج في عالم الكتابة الدرامية، فهو هنا يريد أن يؤسس لنصوص تقدمه كفنان كوميدي أيضا، فغاص في التجربة إلى آخرها..

ومن المفيد هنا التوقف عند نقطة هامة في نصوص كوميديا مرايا، فهي تكسر التعريف الذي يتفق عليه بعض الدارسين من أن الدراما تنقسم إلى عدة قوالب هي:

«١ - الكوميديا : وهي الأداء التمثيلي المؤدي للضحك.

٢ - التراجيديا : عكس الكوميديا وهي الأداء التمثيلي المؤدي للحزن.

٣- التراجيكوميدي : نوع خاص من الدراما عبارة عن مزيج من النوعين السابقين .. »[1].

لقد جمعت كل هذه الأشياء دفعة واحدة، وكان يمكن للمشاهد أن يضحك في حلقة من حلقاتها، أو ربما كان سيحزن في حلقة أخرى تنحرف عن الكوميديا، أي كانت (مرايا) نوعاً من تصوير الواقع لكشف خفاياه وتناقضاته، وكانت السخرية تبدو مرة أحياناً وحزينة أحياناً ويمكن وصفها بالتهريج في بعض الحالات..

وإذا كانت أهم عناصر العمل الدرامي هي الفكرة والشخصية، فإن العبء الكبير الذي حملته نصوص ياسر العظمة الكوميدية ينبع من مسؤوليته الكبيرة عن إنتاج هذين العنصرين الأساسيين في العمل الدرامي، ولذلك اعتمد العظمة على المفتاح السحري للفن والأدب، أي : الواقع، فبنى على معطياته، وراح ينسج أعمالاً ملفتة طغت على غيرها من الأعمال، فالدراما الإذاعية والتلفزيونية « تجد في كل مشكلة اجتماعية لوناً من ألوان الصراع عندما لا يقوم عدد كبير من الأفراد بالأدوار الاجتماعية التي حددها لهم المجتمع، والتي يتوقع منهم فيها أن يسلكوا سلوكاً مدنياً»[2].

ومع ذلك، لم يستثن ياسر العظمة أوعية أخرى لكي ينهل منها مادته الدرامية، فأخذ من التاريخ وقدم مادة درامية تاريخية تناسب (مرايا) بل وانتقى أشياء طريفة من النوادر التاريخية، وأخذ من الأدب والمسرح

(١) الدكتورة مروة محمود جمال الدين - الدراما والمجتمع – القاهرة – ص ١٦.

(٢) سامية أحمد علي - عبد العزيز شرف - الدراما الإذاعية والتلفزيونية – القاهرة – ص ٨.

(اقتباساً) دون أن يذكر ذلك، ثم لجأ إلى من يساعده في الكتابة، فقدم له كثيرون نصوصاً مميزة تتناسب مع المبدأ العام لتوليفته الكوميدية والدرامية في (مرايا).

ويرى العظمة أن هناك مشكلة مع النص الكوميدي دفعته إلى هذه التجربة لأن «معظم ما يقدم من كوميديا في سورية يفتقد النص الذكي، يفتقر إلى الكتاب الذين يستطيعون ان يجاروا الكوميديا في العالم من حيث الحبكة، ومن حيث سبك مواقف سوء التفاهم، هذه تحتاج إلى مواهب وإلى أناس (سناريستي) لهم فترة طويلة بالسيناريو، فالكوميديا عندنا، من حيث الكتابة، عبارة عن محاولات فردية ليس لها أسلوب وليس لها تقليد أو أسس سليمة..»[1].

وبذلك ينسف الفنان العظمة من حيث هو كاتب لنصوصه الدرامية المراحل المهمة التي قطعها النص الكوميدي السوري، ومع ذلك لم يُغضبْ أحداً ولم يُثرْ زوبعة من ردود الفعل !

إن التجربة الدؤوبة لياسر العظمة على صعيد التعامل مع النص الكوميدي جعلته يصل إلى خيارات يبتكرها هو، فتراه يجمع الأفكار ويعيد بناءها، و كانت هذه هي الميزة الأساسية لسلسلة (مرايا) التي ذيلها بعبارة مهمة تقول : مما قرأ وسمع وشاهد!

كانت هذه العبارة بمثابة (الكليشة) التي اعتمدها كعنوان لنصوصه، أي مما قرأ وسمع وشاهد وكانت أيضاً السبب في توجيه اللوم له، وخاصة بشأن ملكية هذه النصوص التي بدت وكأنها له، مما اضطره إلى التراجع عنها عام ٢٠٠٠، فلجأ في مسلسل (حكايا) ذلك العام إلى تسمية الأديب

---

(١) هشام عدرا - الشرق الأوسط العدد ٨٠٣٨ تاريخ ١ أيلول ٢٠٠٠.

الذي أخذ منه الفكرة[1]، وفي التدقيق في النماذج التي تعامل معها على هذا الأساس، نجد أن الهدف من ذلك هو سعي الفنان العظمة لتحويل الفكرة إلى مايناسب نماذجه، وخاصة في أصحاب الفكرة الموجودين في الوسط الذي يعيش فيه. ويقول عن اقتباس الفكرة من كتاب معروفين: «لم يسبق لي أن أخذت من أدباء عرب إلا وسميتهم، أما من الكتاب الأجانب فإنني كثيراً ما اعتمدت بعض أفكار أنطون تشيخوف أو عزيز نيسن[2]، ولكنني أحياناً أميل إلى التصرف الكبير بحيث تأتي اللوحة التي كتبتها أنا عن قصة لعزيز نيسن وكأنها لا تمتّ للكاتب الأصلي بأي صلة، فلذلك لجأت إلى التعميم، والآن فإنني دائماً أذكر المصدر الذي ربما كان بعض النقاد يريدون أن يحكموا على أدبي الذاتي بمعنى أي فكرة أنا ألفتها وأي فكرة استقيتها وهذا حقهم!..»[3].

كان هذا التصريح، الذي ترافق مع تغيير (الكليشة) نوعاً من الاعتراف بالخطأ الذي ارتكبه تجاه مرجعية نصه الذي يكتبه أو يقولبه، ومع ذلك تجاوز عدد الساعات الدرامية التي أنجزها الفنان ياسر العظمة كتابة وتمثيلاً ما أنجزه الفنان دريد لحام بأكثر من ضعف، ولم يقع في أي تشابه في اللون الكوميدي الذي اشتهر فيه، ورغم أنه شغل الناس في المواسم الأولى لسلسلة مرايا عن فقدانهم إنتاجاً جديداً لأعمال تتعلق بشخصيتي (غوار

(١) هناك حالات يذكر فيها اسم صاحب فكرة الحلقة أو اللوحة، كما هي الحال في (فرصة ما بتتفوت) حيث ذكر في مقدمتها أنها (فكرة رمزي ضويّا)، أو في (أضحية العيد) وذكر في مقدمتها أنها (فكرة عصام القصير)، أو في (بيت للبيع) وذكر في مقدمتها أنها (فكرة رؤيا كنعان).

(٢) هناك اقتباس أفكار من قصص معروفة كما هي الحال مع بعض أفكار الكاتب القصصي المعروف زكريا تامر.

(٣) هشام عدرا - الشرق الأوسط تاريخ ١ أيلول ٢٠٠٠ مرجع ورد ذكره.

وحسني البورظان)، فإن النكهة التي رسختها تلك الأعمال ظلت ثابتة، وظلت آسرة، وظل الناس يسعون لمتابعتها، ولم تكن تشبه نماذج كوميديا الفنان دريد لحام ..

في بداية الأمر كسرت كوميديا الفنان ياسر العظمة والنصوص التي كان هو العنصر الأساسي في كتابتها، الجمود الذي أصاب ثنائية دريد ونهاد، وإذا أردنا تشكيل جدول لسلسلة (مرايا)، فإننا سنكتشف أن لا حاجة لهذا الجدول لأن التغيير الوحيد بين سلسلة وأخرى، هو تاريخ العام الذي أنتجت فيه فقط، اللهم إلا بعض الاستثناءات في بعض الأعوام كتلك التي أطلق فيها على السلسلة عناوين تقول : **(شوفوا الناس)** أو **(حكايا المرايا)** أو **(عشنا وشفنا)..!**

وفي تلخيص إجمالي للأعمال الكوميدية التي كتبها الفنان ياسر العظمة، نشير إلى الأعمال التالية :

| | |
|---|---|
| مرايا | ١٩٨١ تأليف |
| مرايا ٨٤ | ١٩٨٤ تأليف |
| مرايا ٨٦ | ١٩٨٦ تأليف و إعداد |
| مرايا » | ١٩٨٨ التأليف |
| شوفو الناس | ١٩٩١ تأليف وإعداد |
| مرايا ٩٨ » | ١٩٩٨ إعداد |
| حكايا ٢٠٠٠ | ٢٠٠٠ تأليف وإعداد |
| مرايا ٢٠٠٣ | ٢٠٠٣ تأليف |
| حديث المرايا | ٢٠٠٥ تأليف وإعداد |
| عشنا وشفنا | ٢٠٠٥ إعداد وتأليف |

| | |
|---|---|
| مرايا ٢٠٠٦ | ٢٠٠٦ تأليف و اعداد |
| مرايا ٢٠١١ | ٢٠١١ تأليف وإعداد |

وهـذا التـصنيف الـذي تأخـذ بـه مختلـف المراجـع التـي تتحـدث عـن الموضـوع لا يغفـل مـشاركة كتّـاب مهمـين في الأعـمال التـي يُعـدّها يـاسر العظمة، ففي تفاصيل الحلقات نقرأ لمازن طه وممدوح حمادة، ونتوقـف عنـد أسـماء جديـدة تـدخل معـترك الكتابـة الدراميـة الكوميديـة، فيقـوم الفنـان العظمة بالاستعانة بها أو حتى بتبنيها ..

وكما أشرنا، كانت الأعـمال الكوميديـة ليـاسر العظمـة في الإذاعـة مـن إخراج هشام شربتجي، لذلك استمر هذا التعاون في التلفزيـون عنـدما شـق الاثنان طريقهما إلى التلفزيون، وشكل كل منهما حالة مميزة كل على صعيده، فأدت كل حالة في النهاية إلى تجربة جديدة انفرد بها هشام شربتجي عن ياسر العظمة إخراجاً، وهي سلسلة «عيلة ٥ نجوم» الكوميدية ..

وقبـل أن نتعـرف عـلى مـصير هـذه التجربـة[1] لا بـد أن نوضـح أن نصوص « مرايا» حاولت تجاوز مـا قبلهـا مـن أعـمال كوميديـة بتقـديم نمـط يعتمد أسلوبية خاصة تميزها مجموعة مظاهر مهمة هي :

**أولاً : لم تلجأ نصوص مرايا إلى البناء على شخـصية كوميديـة واحـدة، وفكـرة دراميـة تـدور حولهـا بـل قـدمت عـشرات الـنماذج الكوميدية، في أزمنة وأمكنة وأحداث مختلفة، كما اعتمدت على الفقرات القصيرة، التي لا تؤسس لقصة مسلسلة كحمام الهنا أو صـح النـوم في كتابـات دريـد لحـام ونهـاد قلعـي وخلـدون المالح.**

(١) أنتج الجزء الأول من مرايا كما هو مبين في جداول أرشيف التلفزيون عام ١٩٨١ .

**ثانياً: ذهبت النصوص، كما أشرنا، إلى الماضي والحاضر، وبنت المشهد الكوميدي وفقا لبيئته الزمانية، سواء التاريخية أم المعاصرة.**

**ثالثاً: ركزت النصوص التي اشتغل عليها ياسر العظمة على الحياة السياسية والاجتماعية والفنية والثقافية فانتقدتها بجرأة، وقدم من خلال الكوميديا ملاحظات فجة على الحياة السياسية في سورية دون أن يلاقي منعاً رقابياً.**

**رابعاً: لم تلغ مشاركة العديد من الكتّاب المعروفين كمازن طه ودلع ممدوح الرحبي ونور الدين الهاشمي ونصر الدين اليوسف في نصوص مرايا، السمة العامة لأسلوب ياسر العظمة ومفارقاته التي يبني عليها الفقرة الدرامية، فكانت النصوص التي يكتبها هؤلاء للفقرات ترتدي الشكل العام لمرايا، ولا تخرج عنه، لكنها أسست لظهور أسماء مهمة على صعيد الكتابة الكوميدية وعلى صعيد التمثيل ..**

كان الفنان ياسر العظمة ميالاً لعدم الوقوع بأخطاء التجربة التي سبقته، والتي لا يتنكر لأهميتها، باعتباره شارك في جزء مهم منها على خشبة المسرح إلى جانب الفنان دريد لحام، لذلك كان من الطبيعي أن يلحظ النقاد أن أسلوب سلسلة مرايا «تطور كثيرا خلال أكثر من عشر سنوات»[(١)] . ..

إن هذا التطور في أسلوب نصوص (مرايا) لم يعفها من الوقوع في مطب الظروف الإنتاجية وإفرازات (النجاح) التي يقع فيها النجوم عادةً، فقد اضطر كاتبها الفنان ياسر العظمة إلى تجميع ميكانيكي للمواضيع الكوميدية التي يبني عليها السلسلة، فبناء فكرة قصيرة مكثفة عملية جذابة

---

(١) قراءة في أدوات المشافهة - ص٩٢.

وناجحة، ولكنها عندما تستلزم تقديم عدد كبير من الأفكار المكثفة كل سنة سيقع في دائرة التكرار، واضطره ذلك إلى الوقوع بمجموعة أخطاء انتقدته الصحافة عليها، وذلك نتيجة لاعتماده فكرة[1] (مما قرأ أو سمع أو شاهد) التي أشرت إليها، لكن العظمة يصر على تميّز تجربته فهو يريد دائماً أن يقدم للناس قصصا جديدة ومواقف جديدة وطالما أن هناك حياة، وطالما أن هناك شمساً تشرق صباح كل يوم فالقصص موجودة والتنوع موجود والمفارقات قائمة، كما يقول ..

قد يقع أحياناً بعض التشابه لكن إذا عولجت الفكرة بطريقة مختلفة قد تأتي جميلة والتفكير أحياناً مطلوب لأن الأفكار في العالم أفكار معروفة لكن الأساس للتفاصيل الصغيرة في هذه الحياة الزاخرة أحياناً حيث تولد كوميديا جميلة. ويقول ياسر العظمة من خلال وجهة نظره ككاتب :

«الكوميديا تستهويني، وطبعاً أستطيع أن أطرح من خلال الكوميديا أدق المواضيع وأشدها حساسية، لأن الكوميديا هي صابون القلوب والأمور التي لا تستطيع أن تقولها جاداً تستطيع أن تشير إليها وتسخر وتغمز وأنت تقولها بأسلوب ساخر أو هزلي، لذلك الكوميديا تتسع لكثير من الأفكار، خاصة أنا في مرايا أو حكايا لم أؤطر نفسي في قصة واحدة، فمثلاً المسلسل عندي يتألف تقريباً من ٤٥ حكاية منفصلة ليس لها علاقة بالقصة التي قبلها أو التي بعدها، فإن سقطت عند الناس قصة ما أو لوحة تمثيلية ما فلن تسقط الأخرى، أما في المسلسل فإذا سقطت قصة هذا المسلسل أو محاوره فإن هذا المسلسل سوف يسقط جميعه، لذلك لو افترضنا أن عشر لوحات في مرايا سقطت فإن الـ ٣٥ لوحة ستبقى وهذا يعني ان مرايا يحمل بعضه بعضاً»[2].

---

(١) بسام موسى - موقع بانوراما الشرق الأوسط : الكوميديا السورية في خبركان..
(٢) هشام عدرا - الشرق الأوسط العدد ٨٠٣٨ تاريخ ١ أيلول ٢٠٠٠.

أسست النصوص الكوميدية التي أنتجها ياسر العظمة مع عدد من المخرجين المهمين لموقف على غاية الأهمية يتبناه نجيب نصير ومازن بلال يقول: «إن مرايا تلامس الثقافة المرئية في طريقة بنائها للموقف المضحك، وعمليا فإنها نسجت علاقة جديدة بين الكلمة والحركة تخدم المشهدية، وتطورت هذه العلاقة باستمرار (..) وسمة التنوع أعطتها شكلاً مستمراً حيث يستطيع الفنان ياسر العظمة وضع نصوص جديدة كل عام، ويطرح جوانب إنسانية من حياتنا نعيشها بشكل اعتيادي لكنها لم تظهر في مشهدية مرايا بشكل مغاير، فملاصقة الحالة للواقع لا يلغي غرائبيتها وقدرتها على الإدهاش ورسم مشهد كوميدي»[1].

كانت البنية الدرامية للسلسلة مفككة تركز على المفارقات أكثر من تركيزها على الدراما، وربما تكون هذه إيجابية فيما لو كانت السلسلة لعام واحد، ولكن إنتاج أكثر من عشرة أجزاء جعل الاختيارات الناجحة تضيق.. وعلى صعيد التمثيل، وهذا ليس مكانه، وجد الفنان يوسف العظمة نفسه موجوداً في الأدوار الأساسية في كل مقطع..

كما هو معروف، بدأ أسلوب مرايا «في أوائل الثمانينات من القرن الماضي بتقديم إسقاطات اجتماعية تنتهي بأغنية مُحوّرة، ثم تجاوز هذا الأسلوب فألغى الأغنية مكتفياً بالمقاطع التمثيلية التي تطور موضوعها أيضا، فاقتبست من القصص التراثية أحياناً وتناولت بعض المسائل السياسية المعاصرة أحيانا أخرى، لكنها بقيت ضمن دائرة الإسقاط ..»[2].

هذا يعني أن هناك تجريبية واضحة في التعامل مع النص الدرامي، لذلك فإن هذه المحاولات المتعلقة بابتكارات ياسر العظمة في النصوص

---

(١) أدوات المشافهة – ص ٩٣-٩٤.

(٢) قراءة في أدوات المشافهة – ص ٩٢.

الكوميدية، لم تلغ الحديث عن أزمة النص وجعلت بعض الصحفيين يتناقضون في إطلاق حكم قيمة صحيح حولها ففي عام ٢٠١٢ يعلنون «بصراحة و بكل شفافية أن الكوميديا السورية أصبحت في مهب الرياح ولم تعد قادرة على المنافسة (...) ويخطئ من يعتقد أن الأعمال الكوميدية السورية الحالية و التي تعرض على الشاشة هي (كوميديا) ، نعم اليوم تعاني الدراما السورية من غياب النص و الكوميديا تحديداً حيث إن الفنان ياسر العظمة (أبو المرايا) وله فضل في شهرة الكوميديا قدم مرايا باهتة وهزيلة العام الماضي..»[1].

وفي عام ٢٠١٣ نقرأ أن كل ما يحضر له على أساس أنه كوميدي لا يقدم أو يؤخر وبعيد عن فن الكوميديا الراقية والهادفة، «ولوعدنا إلى الوراء سنوات سوف نجد أن «مرايا» الفنان القدير ياسر العظمة هي التي فتحت الطريق إلى الكوميديا الموسمية الرمضانية من خلال تقديم لوحات ساخرة وناقدة عن هموم وحياة الناس اليومية»[2].

في واقع الحال كانت النصوص الكوميدية التي اشتغل عليها الفنان ياسر العظمة بطريقته الخاصة مثار آراء متناقضة، فهي، وإن كانت قدمت نوعاً جديداً من الكوميديا، في ظل غياب أعمال دريد ونهاد، فإنها سدت الفجوة في إنتاج النص الكوميدي، وهذا لم يكن يرضي الكثيرين الذين كانوا يريدون الكوميديا وهي ترتدي لعبة التغيير الاجتماعي والسياسي، تمكن ياسر العظمة من دغدغة هؤلاء، وكان «الإسقاط الاجتماعي في مرايا هو اللون الكوميدي بحد ذاته دون الاعتماد على شخصية كوميدية خاصة (...)

---

(١) سقطت سهواً مرجعية هذا الاستشهاد من البطاقات التي جمعتها من قراءاتي حول الموضوع.

(٢) بسام موسى - صحيفة تشرين - من «مرايا» إلى «ضيعة ضايعة» الكوميديا السورية غياب غير مسوغ!

وكان الحوار في الإسقاط الاجتماعي أساسي ومن صلب العمل وهو يفتح مجال الدخول في المشافهة لأن المشهدية تعتمد على طرافة جانب من الواقع الاجتماعي وتقديمه تمثيلاً»[1].

لم يكن الفنان ياسر العظمة، الذي ظهر كنجم بارز على المسرح وأمام الكاميرا، يحب إجراء المقابلات التلفزيونية، وكانت له لقاءات قليلة مع الصحف، وفي واحدة من مقابلاته القليلة عبر عن اعتقاده « أن مفارقات الحياة هي التي تخلق الموقف الساخر الذي يقدم «مرايا» في النهاية»[2]. وبطبيعة الحال إن الموقف الساخر هو الذي يحمل بذور النقد الذي يريده.

وفي نصوصه، وخاصة تجربة (حكايا) عام ٢٠٠٠ نوع من النقد الاجتماعي الذي يحاول أن يسوِّقه للناس برفق وترفق، شاجباً السلوك الفردي الذي قد نتعرض له في حياتنا تحت ضغط ما، وعلى صعيد الاستعانة بكتَّاب آخرين لم ينكر الفنان ياسر العظمة، حتى عندما أطلق فكرة نص درامي مما قرأ وسمع وشاهد، لم ينكر ذلك، ومن بينهم من استعان بهم الكاتب الدرامي مازن طه، ويقول عام ٢٠٠٠:

«أما في ما يتعلق بالتأليف فإنني كالعادة مع الزميل الكاتب مازن طه قمنا بإعداد مسلسل هذا العام، واعتمدت على عدد من الكتاب في أفكارهم مثل نور الدين الهاشمي وديانا فارس وغيرهما»[3].

والكاتب مازن طه معروف بتجربته المميزة في الأعمال الكوميدية، ومعروف أيضاً بنصوص لوحاته في سلسلة (مرايا)، ومن أعماله الهامة:

---

(١) قراءة في أدوات المشافهة - ص ٩٣.

(٢) شام برس - عام ٢٠١١.

(٣) هشام عدرا - الشرق الأوسط العدد ٨٠٣٨ تاريخ ١ أيلول ٢٠٠٠.

مسلسل البناء ٢٢ إخراج هشام شربتجي ومسلسل ابيض أبيض إخراج عابد فهد ومسلسل سكر وسط إخراج المثنى صبح.

وشارك الكاتب مازن طه في كتابة سبعة أجزاء من مرايا كما شارك في كتابة نصوص بقعة ضوء من الجزء الثالث حتى الجزء الحادي عشر وكتب مسلسلي صبايا ٢ وصبايا ٣ مع السيدة نور شيشكلي، ومن نصوصه أيضا: مسلسل الفندق مع المخرج عماد سيف الدين، ويعتبر أن مسلسل (سكر وسط) العمل الأنضج من كل النواحي[1]..

ومن مشاركات الكاتب مازن طه في (مرايا) نصه الكوميدي (بأن عرب)، وهو لوحة حسب التسميات التي يستخدمونها في هذه السلسلة، ومن المفيد التوقف عند هذه اللوحة لأنها تكشف آلية الكتابة في النصوص الكوميدية التي تجتمع في التجربة الكوميدية التي ظهرت في (مرايا) وفي بقعة ضوء.

في هذه الحلقة نكتشف جوهر المفارقة الكوميدية التي يريدها ياسر العظمة في أعماله، فمن خلال بضعة مشاهد نتعرف على تكوين كوميدي ينتقد صناعة الإنتاج الدرامي نفسها التي تسود السوق، فلا موضوع جدي ولا نص مهم ولا دور للكاتب المنتج يريد وعلى الكاتب التنفيذ، وهذا ماكان يحصل عندما كانت السينما تنتج على أساس (الجمهور عايز كده)، أي أن (شباك التذاكر) هو الذي يحدد ملامح المشروع السينمائي!

وفي لوحة (بان عرب) التالية نتعرف على نموذج مهم من نماذج كتابة اللوحات الكوميدية التي اعتمدتها أسرتا الكتابة في سلسلتي (مرايا) و(بقعة ضوء) الكوميديتين:

---

(١) مازن طه - أجوبة خاصة بالمؤلف عبر صفحة التخاطب بالفيس بوك.

| مشهد ١ | ن / د | مكتب أبو عرب |
|---|---|---|
| نفتح على مكتب فخم يعود لصاحب شركة إنتاج تلفزيوني يدعى (أبو عرب) .. ونشاهد على الجدران بعض ملصقات لأعمال درامية مختلفة .. هاهو أبو عرب يقوم من مكانه لاستقبال الكاتب ربيع بترحاب شديد . | | |
| | ربيع | يسعدو أبوعرب. |
| | أبو عرب | لك يا أهلين ويا سهلين بكاتبنا العظيم .. على راسي أحلى ربيع والله .. شرف شرف ارتاح . |
| يجلس ربيع | ربيع | شكراً. |
| أبو عرب يجلس خلف مكتبه ويرفع سماعة الهاتف | أبو عرب | ابعتولنا قهوة الأستاذ ربيع عالحارك .. |
| ثم لربيع | ابوعرب | وصيتلك عالقهوة دغري لأني بعرف الكتاب قديش بحبو يعقوا قهوة |
| | ربيع | كلك ذوق يا أبو عرب |
| | أبو عرب | ميت أهلين عمي .. ميت أهلين . |
| | ربيع | أي أبو عرب خلينا نحكي بالمفيد |
| | أبو عرب | اتفضل عمي عم اسمعك . |
| | ربيع | شو صار معنا بالمسلسل اللي عطيتكن ياه. |
| | أبو عرب | أوراق الخريف المتساقطة ؟ |
| | ربيع | ليش أنا عطيتكن غيرو. |
| | أبو عرب | عمي .. المسلسل عجبنا .. |

| | | |
|---|---|---|
| | | خلص استبينا عليه .. وانا شاورت أهل الخبرة وقالولي اتكل على الله واشتريه منك .. بس بدك تراعينا بالسعر هه. |
| تبدو عليه السعادة لسماعه هذا الخبر | ربيع | ماراح نختلف أكيد. |
| | أبو عرب | لأ. انْ شاء الله ما منختلف. |
| يدخل شاب ويقدم القهوة لربيع | أبو عرب | شراب قهوتك .. وصحصح معي منيح لأنو في حكي أصلي بدنا نحكي فيه. |
| | ربيع | اتفضل . |
| | أبو عرب | عمي.. مسلسل الأوراق المتساقطة ماراح أعمله مسلسل محلي. |
| بشيء من الاستغراب | ربيع | مسلسل شو لكان ؟؟ أجنبي ؟؟ وإلا بدك تعملو تركي ترجع تدبلجو ؟؟؟. |
| يقهقه أبو عرب ضاحكا وببلادة شديدة | أبو عرب | هاهاهاها .. حلوة هي ..ملعوبة عمي ربيع ..ملعوبة. |
| | ربيع | هلأ فهمني شو القصة. |
| | أبو عرب | متل مابتعرف هل شغالة موضةالمسلسلات المشتركة (بان عرب) يعني. |
| | ربيع | إيْ ؟؟ |
| | أبو عرب | وأنا بدي أعمل هاد المسلسل (بان عرب) وماحدا أحسن من حدا. |
| | ربيع | أي بس ما بيزبط. |
| متوجسا | أبو عرب | ليش حتى ما يزبط .. عمي نحنا الجرة بإيدناومنقدر نركب إدن الجرة وين ما بدنا.. بعدين هالشي لصالحك. |

| | | |
|---|---|---|
| كيف لصالحي . | ربيع | |
| قليلة لما يطلعلك مسلسل فيه نجوم من سورية ولبنان ومصر والخليج ؟؟ أي والله لتشوف عز بعمرك ما شفته . | أبو عرب | |
| بس يا أبو عرب أوراق الخريف المتساقطة عمل سوري.. هويته سورية. | ربيع | |
| هلأ لا تعملي هوية وشهادة سواقة. | أبو عرب | |
| يا أبو عرب افهمني.. البيئة والشخصيات والأحداث كلها سورية.. هاد المسلسل بالذات ما بيتعرب. | ربيع | |
| ما في شي ما بيتعرب.. بدك تدبرها.. وراح قلك ياها (بالألم نشرح).. أنا ماراح أشتري منك المسلسل الا إذا عملتو بان عرب. | أبو عرب | |
| أي بس . | ربيع | متردداً |
| ما بدها بسبسبة.. المحطات راكدة هلأ عالمسلسلات البان .. الشغلة موبإيدنا.. ونحنا متل السوق لازم نسوق لك عمي. | أبو عرب | يقاطعه |
| والله ماني عرفان شو بدك قلك . | ربيع | ما زال متردداً وحائراً |
| لا تقولشي.. مسيك هالمسلسل وغيرلي فيه شوية شخصيات .. بدي نجم مصري ونجمة لبنانية.. ونجم خليجي..وشو فيك تعمل تشكيلة شخصيات شكل ونوع (تلفظ مع الشدة ) يعني هيك اعملي خلطة على كيف كيفك. | أبو عرب | |

| | | |
|---|---|---|
| | ربيع | خلطة ؟؟ |
| | أبو عرب | لك شبنا ربيع نحنا كل عمرنا نحكي بالوحدة العربية وإنو الشعب العربي واحد.. أقل منها نتوحد بالمسلسلات.. لك نحنا لازم نرفع شعار.. .. أمة درامية واحدة ذات رسالة فنية خالدة. |
| ساخراً | ربيع | قسماً بالله أشعرتلي بدني بهالحكي والله اللي سماك أبو عرب ما غلط أبداً. |
| يقهقه ضاحكاً | أبو عرب | يا عيني عليك.. هادا هوه الحكي اللي عليه علامات. |
| | قطع | |
| مشهد ٢ | ل / د | منزل ربيع |
| مباشرة إلى ربيع في زاوية مكتب من منزله وها هو يجس قبالة اللاب توب ويقوم بتعديل المسلسل ويبدو عليه التعب والإنهاك الشديدان. | | |
| | ربيع | تدخل أم زهير وهي تصرخ بحدة |
| باللهجة المصرية | | في إيه ياجماعة ؟؟ إنتوعايزين إيه بالزبط. |
| في هذه الأثناء تدخل الزوجة وهي تحمل صينية عليها ركوة قهوة . | | |
| | الزوجة | شو عم تكتب بالمصري ربيع ؟ |
| يستند قليلاً إلى الوراء ليلتمس قسطاً من الراحة. | ربيع | لك خليها لالله .. عم أكتب بكل اللهجات.. عم ترغل ترغلة. |

| | | |
|---|---|---|
| | الزوجة | ليش بأة ؟؟ |
| | ربيع | المسلسل تبعي بدهن يجيبوا عليه نجوم من كل الوطن العربي منشان هيك مضطر أكتب بكل اللهجات. |
| تشهق بفرح شديد | الزوجة | وااااو ..لاتقلي راح يجيبو ماجد المصري وسيرين عبد النور . |
| | ربيع | شمعنى هدول. |
| | الزوجة | حبيبي إجباري كل مسلسل عربي لازم تكون فيه سيرين وماجد المصري .. مع عابد ومكسيم. |
| | ربيع | والله مابعرف مين راح يجيبوا . |
| | الزوجة | ومطول لتخلص تعديل. |
| | ربيع | لالا شغلة كم يوم بس. بس التوبة هي آخر مرة. |
| | الزوجة | آخر مرة بتكتب ؟؟؟؟ |
| | ربيع | لا طبعاً .. آخر مرة بكتب فيها مسلسل محلي. |
| | الزوجة | كيف يعني ؟ |
| | ربيع | يعني المرة الجاية راح أكتب المسلسل (بان عرب) من الأساس حتى ما اضطر عدل وعيد وافتق ..خلص صارت معروفة شب مصري حب بنت لبنانية .. وهي البنت متجوزة سوري.. او العكس لبنانية متجوزة مصري والعشيق سوري. |
| | الزوجة | آه .. الله يقويك..يلا حبيبي شراب قهوتك قبل ما تبرد. |

| | | |
|---|---|---|
| يـا عينـي عليكـي.. إجـا فنجـان القهوة بوقته. | ربيع | |
| لك انشاء الله صحة وهنا. | الزوجة | |
| | قطع | |
| مكتب أبو عرب | ن / د | مشهد ٣ |
| | | أبـو عـرب يجلـس خلـف مكتبه يتحدث على الهاتف |
| أي حبيبي..لالالا بكرة نازل على بـيروت.. أي راح نـبلش تـصوير مسلسل (البـان عـرب) تبعنـا.. أوراق الخريـف المتـساقطة .. هوهوهـو.. جـايبين نجـوم ليـوم النجوم.. قسماً بـالله مليـون دولار حـاطين بـس ميزانيـة للنجـوم.. عدي على أصابيعك لقلك . | أبو عرب | |
| | قطع | |
| صالون منزل | ن / د | مشهد ٤ |
| | | نفـتح عـلى صـالون منـزلي فخم جداً وكبير جـداً وهـو عبارة عن لوكيشن لتصوير المسلسل.. في الزاويـة الكـاميرا ومجموعـة الفنيـين والمخـرج.. وفي وسـط الصالون تجلس ممثلة تلعـب دور أم زهير . |
| يلا خمسة.. أربعة..تلاتة.. تنين.. أكشن. | المخرج | |
| تقبـشي قلبـي عـلى هالحكيـات .. والله والله حكياتـك بيجلـوا الهـم عـن القلـب..يـلا بحكـي معـك بعدين إجا أبو زهير. | أم زهير | تتحدث على الهاتف |

| | | تـضع الهـاتف جانبـا لـدى دخول الزوج أبو زهير |
|---|---|---|
| صباح الخير أم زهير | أبو زهير | |
| يـا صـباح النـور..اقعـود تقـبرني القهوة جاهزة. | ام زهير | |
| يـسلموإيديكي يـا أم زهـير..شـو وينن الولاد لسه ما فاقو. | أبو زهير | يجلس وتسكب لـه الزوجة فنجاناً من القهوة |
| هه هي مايا فاقت. | أم زهير | |
| بونجور. | مايا | تقبل مايا ابنتهم لنفاجأ أنها تتحدث اللهجة اللبنانية |
| أهلين بابا بونجور ورحمة الله. | أبو زهير | |
| كيفكن سافا ؟؟ | مايا | |
| أي كتـير سـافا.. أكـتر مـن هيـك سافا مننتزع. | أم زهير | |
| بليــز مــام.. مــستعجلة وبــدي أضهرصبيلي فنجان قهوة. | مايا | |
| يه ؟؟ لوين ضاهرة من الصبح؟ | أم زهير | |
| طالعــة مــع صــاحبتي نجــوى عالــداون تــاون وبــدنا نعمــل شوبينغ كمينا. | مايا | |
| ام بالهنا انشاء الله | أم زهير | |
| وينو خيي ماجد.. بعدو ما وعي | مايا | |
| هه.. اذكري القط..ليكه شرف | أبو زهير | |
| | | يدخل الابـن ماجـد لنفاجـأ أنــه يتحــدث باللهجــة المصرية |
| صباح الخير يا جماعة..ازيكو | ماجد | |
| أهلين تقبرني صباح النور | أم زهير | |

| | | |
|---|---|---|
| | ماجد | فين النسكافيه بتاعي يا ماما |
| | أبو زهير | لـك بابـا مـشيها هـلأ بـالقهوة ضروري النسكافية |
| | ماجد | ما أقدرش يا بابا .. ما أقدرش أصحى من غير النسكافية البلاك بتاعي |
| | أم زهير | طيب تقبرني هلآ بعملك فنجان |
| ينظر إلى مايا | ماجد | عاملة إيه النهارده ياmايا |
| | مايا | ضاهرة مع صاحبتي عالسوق |
| | ماجد | طب ما تعزميني أضهرمعاكم.. وإلا إحنا مش قد المقام |
| | أبو زهير | ماجد حل عن أختك واتركها تضهر هيه ورفقاتها |
| | ماجد | حاضر يابابا تحت أمرك |
| ثم يتلفت حواليه | ماجد | أمال أخويا وليد فين..هوه لسه ما صحيش |
| | أم زهير | أخوك وليد بنام ضحوة ما حلك تعرف عادته |
| | ماجد | آه ضحوة.. ومالو |
| يطل الأخ وليد ونفاجأ بأنه يرتدي ملابس خليجية ويتحدث اللهجة السعودية | | |
| | وليد | ويش ذي الخرابيط ياجماعة ؟؟ مين اللي بيتكلم عليا |
| | مايا | هيدا خيك ماجد.. أنا ماخصني |
| | وليد | ماجد اسمعني زين .. ترى أنا مب ناقصك.. هذي الحركات حقتك ما تمشي معايا أبد فاهم ؟ |
| | ماجد | فاهم يا حبيبي .. |

| يرن جرس الباب | أبو زهير | شوفوا مين عالباب |
| --- | --- | --- |
| تقوم مايا لتفتح الباب | مايا | أنا حشوف مين عالبيب (تقصد عالباب) |
| تغيب مايا قليلاً وتفتح الباب ثم تهتف | | |
| | مايا | هيدي عمتي نجوى . هلا عمتي اتفضلي |
| تدخل العمة مسرعة ونفاجأ أنها تتحدث اللهجة الصعيدية | | |
| | العمة | اسمع يا خويا..واسمعو كلاتكم اني جايا أقول اييييه... جوازة ولدي مروان من البت شيرين مش لازم تتم واصل.. أني عقول اييه.. مش لازم تتم واصل .. واحنا كلاتنا لازم نقول لعمكن الدهشوري.. كلمة لااااااع .. عنقول اييه ؟؟ |
| بصوت واحد | الجميع | لاااااااااااااااااع |
| يتحدث بلهجات مختلفة | المخرج | كااااات.. يعطيكن العافية شباب.. المشهد كتير سافا.. الإنتاج فين يا جماعة.. جهزوا المشهد اللي بعدو.. |
| | ختام | |

تبدو المهارة التي اشتغل عليها مازن طه تتعلق أساساً بالشكل الذي ظهرت فيه سلسلة (مرايا) في كل مواسمها، فهي فقرة درامية (لوحة) من حلقة نتعرف فيها على صورة انتقادية من صور الواقع.

## رابعاً - كوميديا التسعينيات:

شهدت مرحلة التسعينيات خطوات مهمة على صعيد إنتاج النص الكوميدي السوري، وإذا كان لابد من البحث عن أسباب هذه الخطوات، فلا بد من الاعتراف بأن الدافع لها كان (المغامرة الناجحة) لنصوص سلسلة (مرايا) للفنان ياسر العظمة رغم النقد الذي وجه لها، ورغم عجزها عن إعادة إنتاج نفسها فيما بعد، ويبدو أن الفكرة التي تقول «إن محاولات عبور النهر غالباً ماتزداد بعد نجاح أول مغامرة فيه» إن هذه الفكرة شجعت الكتّاب على اقتحام مجال كتابة النص الكوميدي..

فما إن تمكنت نصوص (مرايا) من توليد شخصياتها الكوميدية وأحداثها ومفارقاتها، حتى أيقن الكتّاب أن الكوميديا حقل واسع يمكن قطف الثمار منه، حتى لو لم يكن (غوار) موجوداً فيها، وحتى لو لم يكن ياسر العظمة بطلها !

كان نادي الفضائيات قد تشكل، وصار سوق الإنتاج أوسع من قبل، فازدادت التوظيفات المالية، وبالتالي استقطبت هذه التوظيفات كل محاولات الكتاب الدرامية التي نجح معظمها..

في عام ١٩٩٠ كتب مازن طه عمله الكوميدي «بناء ٢٢»، لكنه لم يثر تلك الزوبعة من النجاح التي رافقت أعمالاً أخرى، وبعد عامين شاهد السوريون «صوت الفضاء الرنان» لعبد النبي حجازي ، وكانت هاتان الإشارتان كفيلتين بإضاءة الطريق أمام الراغبين في الكتابة للكوميديا السورية من خلال نص جديد لايتهيّب من منافسة أعمال دريد ونهاد ..

عام ١٩٩٢، ظهر مسلسل «الدغري» فأثار زوبعة فعلية، و«الدغري» كمسلسل كوميدي هو نص مقتبس كما ورد في شارته عن قصة تركية، ولكنه بالمشاهدة كان عبارة عن مسلسل اجتماعي كوميدي

سوري أعد السيناريو له كاتب مخضرم هو الدكتور رفيق الصبان، فأراد منه أن يحكي قصة شخص انتهازي هو إبراهيم بك الدغري الذي يعتمد على طيب السكان في قرية كوم الحجر للسيطرة عليهم واستغلالهم ونهب أرزاقهم..

ولقرية كوم الحجر مجلس بلدي يسيطر عليه «الدغري» ويحتوي على: (جاسم بيك) رئيس الدرك، و(الحاج بدر) شيخ القرية و(البارودي) صاحب فندق صغير (قصر النعيم)، ورئيس البلدية (حمزة) وقائد الدرك (جاسم عباس)، ويضم المجلس أيضا عضو المعارضة الاشتراكي (قدري أفندي)، وكذلك تضم القرية مستوصفاً طبياً تعمل به (الدكتورة مها)، ومدرسة يعمل بها (أحمد هلال).

يقوم «الدغري» في المجلس البلدي «بعمل مجموعة من الخدع والاحتيالات ليسرق أموالهم، ويساعده بذلك مساعده جلال، كما يقوم بخداع الجميع بعلاقاته مع الحكومة والمسؤولين، كما يستخدم «الدغري» نفوذه ليصل إلى شخصيات هامة مثل القائم مقام والمحافظ. كما يسعى للحصول على قلب الدكتورة مها بأساليب مختلفة ويكتشف أن أحمد على علاقة معها فيدبر له المكائد ليبعده عنا وينجح بذلك، وفي النهاية يترشح للنيابة، ويفوز كنائب وينتقل للعيش مع زوجته الدكتورة مها في العاصمة، وتبدأ الدكتورة باكتشاف خداعه للبلدة والمجلس البلدي وتقرر الرجوع للقرية. يكتشف الدغري في النهاية أن مساعده (جلال) قد تعلم منه أساليبه وبدأ يعمل المكائد وقد بدأ بالدغري نفسه..»[1].

هذه الدائرة من صور الفساد التي نسبت بطريقة الاقتباس إلى مرحلة برلمانية في سورية، والتي صيغت على أساس (كركترات) كوميدية، دفعت

---

(١) الموسوعة الألكترونية - الدغري.

الفنـان دريـد لحـام إلى أن يتوقـع مـن خلالهـا تقـديم نمـوذج جديـد مـن الشخصيات يكسر فيـه غلبـة (كـركتر غـوار الطوشـة) الـذي رافـق تجربتـه الـسابقة، وقـد نجـح في ذلـك، أي في لعـب الـدور ولفـت نظـر المشاهدين والنقاد إليه، لكنه لم ينجح في منافسة غوار !

في أثناء عروض مسلسل «الدغري»، وبعض أجزاء مسلسل «مرايـا»، ظهـرت في التـسعينات مـن القـرن المـاضي محـاولات ناجحـة في الـنص الكوميدي كان يمكـن ملاحظـة حيويتهـا في بـدايات «عيلـة ٥ نجـوم» التـي أسست لسلسلة متتالية رائجة على الوتيرة نفسها.

كذلك ظهر الجزء الأول مـن «يوميـات مـدير عـام»، وقـد بنـى كاتـب المسلسل زياد نعيم الريس نصه على فكرة طريفة تقوم على أساس تعين مدير عام نظيف اليد في مؤسسة تغصّ بالفساد، ولكـي يكـشف كـل بـؤر الفـساد فيها لجأ إلى التخفـي عـبر تغيـيرات مهمـة في شخـصيته لا يعرفهـا إلا خادمـه الشخصي، وبذلك فضح كل شيء من فساد المؤسسة التي يديرها، وقد نجح الفنان أيمن زيدان في لعب كـل تلـك الشخـصيات بمهـارة جعلـت تـسويق المسلسل من أنجح عمليات التسويق، وبنـت الـشركات عـلى هـذا النجـاح، وراحت تبحث عن نصوص موازية.

أما الفنان أيمن زيدان، وباعتباره مديراً عاماً لشركة شام الدولية التـي أنتجت (يوميات مدير عام) فكان تصوره أن إنجـاز هـذا المسلسل هـو نـوع من المغامرة، «فحينها لم تكن الدراما، والـدراما الكوميديـة تحديـداً، كـما هـي عليه الآن، إلا أنّ مضمون العمـل، وتكامـل عنـاصره الفنيـة، جعـل الرهـان على هذه المغامرة رابحاً بامتياز، وقد ترك العمل لنفسه في ذاكـرة المـشاهدين مكانـاً إلى الآن، ليكـون «يوميـات مـدير عـام» واحـداً مـن أهـمّ الأعـمال الكوميدية السورية»[1].

(١) ريهام جزائرية - كواليس الفن والسينما - ٣٠/ ١١/ ٢٠١٠.

بعد ١٥ عاماً، أنتجت الشركة المذكورة جزءاً جديداً من مسلسل «يوميات مدير عام» يحمل كوميديا الجزء الأول بروحٍ تخاطب العصر، وقال الفنان أيمن زيدان عنه «إنّ الجزء الثاني لم يكن سببه عدم توافر نصوص جيدة، وإنما جاء بسبب استمرار المشاكل ذاتها التي تناولها الجزء الأول، فهي مشاكل حيوية وساخنة وقائمة، كالفساد والرشوة ومشاكل المؤسسات الحكومية، وأضاف: تلك الأوجاع المزمنة تحتاج إلى عشرات الأعمال، وبخصوص تساؤل الإعلاميين عمّا إذا كان الجزء الجديد استثماراً للجزء الأول، أكّد زيدان أن كلّ ما في الأمر أنّه بعد أيّ مشروع ناجح، ننتظر محفزات حقيقية لنقدم جزءاً ثانياً من مشروع يعتبر، بتواضع، من كلاسيكيات الكوميديا، أما الاستثمار، فيأتي بعد فترة قصيرة من نجاح الجزء الأول، وهنا الفترة الزمنية متباعدة بين الجزأين»[1].

عندما جرى الحديث مع مخرج الجزء الثاني من يوميات مدير عام زهير قنوع عبّر هذا المخرج عن رضاه من الناحية الفنية ،ولكن من حيث القدرة على صنع كوميديا عالية لم يكن راضياً عنه، وقال: «بصراحة النص أولاً بالإضافة إلى المقارنة مع الجزء الأول أسرني مع كامل علمي ويقيني بهذا الأمر ولكني أحببت التصدي للتجربة، والحمد الله أنه لاقى النجاح من الناحية الجماهيرية على الرغم من أنه لم يرتق للجزء الأول ،وبصراحة سأعترف بأني شخصياً أحببت الجزء الأول أكثر، ولكن أعود بالقول إنه من حيث المستوى الفني قد تجاوز الجزء الأول بعشرات السنين»[2].

هذه الإشارة، وهي الأولى من نوعها على صعيد موقف المخرجين من أعمالهم، تشير إلى نقطة هامة تتعلق بالنص والبناء الكوميدي فيه، وكما هو

---

(١) ريهام جزائرية - كواليس الفن والسينما - ٣٠/١١/٢٠١٠.

(٢) زهير قنوع - تصريح في ٢٨/٦/٢٠١٢ .

معروف بُني النص على أساس تنكر المدير العام بأكثر من شخصية داخل المؤسسة التي تولى إدارتها، في محاولة لاكتشاف الفساد في بنية العمل الإداري، وهي فكرة على غاية الأهمية في بناء نص يذهب بعيدا في التشويق..

ولأن (الكركترات) التي ظهر بها المدير العام مبنية على أساس ملامح وتصرفات ومفارقات، فإن المسألة الأولى تعود للنص، ومن ثم يمكن للممثل أن يُفشلها أو يضعها على سكة النجاح، وما حصل أن كل العناصر تكاملت وبنيت على نص كوميدي مهم فنجحت الفكرة ونجحت معها العناصر الفنية والدرامية الأخرى من التمثيل إلى الإخراج .

وقبل أن نتوقف عند سلسلة «عيلة ٥ نجوم» لابد من التعرف على جدول لنماذج من الأعمال الكوميدية البارزة في التسعينات، والتي سيدخل فيها عملان لافتان هما مسلسل (الدغري) الذي أشرنا إليه وكتب السيناريو له رفيق الصبان، ومسلسل (هوى بحري) للفنان أيمن زيدان وقد كتب السيناريو له قمر الزمان علوش، رغم ميل بعض النقاد لتقديم قراءة مختلفة عنهما، ومن هذه النماذج:

| النص | الكاتب | المخرج | العام |
|---|---|---|---|
| بناء ٢٢ | مازن طه | هشام شربجي | ١٩٩٠ |
| صوت الفضاء الرنان | عبد النبي حجازي | مأمون البني | ١٩٩٢ |
| بطل من هذا الزمان | ممدوح حمادة | هشام شربتجي | ١٩٩٩ |
| عيلة ٥ نجوم | حكم البابا | هشام شربتجي | ١٩٩٥ |
| أحلام أبو الهنا | حكم البابا<br>وسلمى كركوتلي | دريد لحام | ١٩٩٦ |
| يوميات مدير عام ج١ | زياد نعيم الريس | هشام شربتجي | ١٩٩٦ |
| يوميات جميل وهناء | زياد نعيم الريس | هشام شربتجي | ١٩٩٦ |

| النص | الكاتب | المخرج | العام |
|---|---|---|---|
| مرايا | مازن طه | عدة مخرجين | (٩٦/ ٩٧/ ٩٨/ ٩٩) |
| دنيـا[١] | عمار مصارع أمل عرفة | عبد الغني بلاط | ١٩٩٩ |
| يوميات مدير عام ج٢ | خالد حيدر | زهير قنوع | ٢٠٠١ |
| عيلـــــة (٦-٧-٨) نجوم | ممدوح حمادة | هشام شربتجي | (٩٦/ ٩٧/ ٩٨) |
| الدغري | ناظم حكمت/ رفيق الصبان | هيثم حقي | ١٩٩٢ |
| النـو | عبد النبي حجازي | هيثم حقي | ١٩٩٤ |
| عائلتي وأنا | حكم البابا | دريد لحام | ١٩٩٩ |
| هوى بحري | قمر الزمان علوش | باسل الخطيب | ١٩٩٧ |

وإذا كـان مسلـسل **(الـدغري)** يـدرج مبـاشرة في سـياق الأعـمال الكوميدية لطبيعته ووقائعه وشخصياته ونجومه، فإن إدراج مسلسل **(هوى بحري)** يبدو مفاجئا بعض الشيء، فهل تؤهله الكوميديا البسيطة التي فيـه للتصنيف الكوميدي؟

---

(١) ما إن انطلقت الحلقات الأولى من الجزء الثاني من مسلسل «دنيا» على عدد من الشاشات اللبنانية والعربية، حتى تبيّن أن هناك إشكالات تتعلق بحقوق الملكية الفكرية والمادية والمعنوية، كشف عنها الكاتب السوري عمار مصارع في الرسالة التحذيرية التي أرسلها إلى القنوات التي تعرض المسلسل . واعتبر مصارع في رسالته، أن المسلسل تمت «سرقة فكرته عندما كتبت وألفت الجزء الثاني من مسلسل «دنيا» الذي عُرض الجزء الأول منه عام ١ٹ٩٩»، باعتباره صاحب فكرة العمل وكاتب الحلقات الرئيسية الأولى التي حددت شخصياته، وبنيته الدرامية ومسار أحداثه.

وأضاف «وقعت أمل عرفة مع المخرج عبد الغني بلاط عقوداً للمشاركة في التأليف كمساهمين ضمن ورشة كتابة، وليس كمؤلفين ولا يحق لأي أحد الاستفراد بالعمل ونسبه إلى نفسه».

في هذا الصدد يعقد الناقد مازن بلال مقارنة بينهما يرى فيها أنه ورغم اختلاف الأجواء ما بين المسلسلين إلا أنهما قدما تكويناً فانتازياً على مستوى الحدث والشخصيات، لكن المقاربة بينهما تتجاوز البناء الدرامي خصوصاً أن «الدغري» قدم كوميديا داخل تكوين اجتماعي وسياسي، بينما يدخلنا «هوى بحري» في مجموعة علاقات إنسانية تحمل أحياناً لمسة مضحكة، وبشكل عام فإن ما يجمع العملين هو طريقة التعامل مع الزمن والجغرافية وتأثيرهما على الحدث والشخصيات، ويقول مازن بلال: «إذا حاولنا استعراض النقاط السابقة على شكل العملين نجد أن الفانتازيا تظهر بشكل واضح في الشخصية المبتكرة، ففي «هوى بحري» هناك الكابتن والذي لا نملك أي خلفية عنه فهو يطرح نفسه بقوة ومن دون ماض مؤثر على المشاهد، وهذه الشخصية التي جسدها الفنان أيمن زيدان تتحكم بسير الأحداث دون إرادتها، لأن السكان يفترضون ما يريده الكابتن ويقومون به ثم يطرحونه عليه وكأنه أمر واقع، وفي «الدغري» الذي يحمل اسم الشخصية الرئيسة وجسدها الفنان دريد لحام، نقف أمام حالة مشابهة فلا نملك معلومات عن كيفية ظهور «الدغري» ويتعمد المخرج إعلامنا بأنه مجهول الماضي، وهو يتحكم بالأحداث عبر عشوائية الشخصيات الأخرى وسذاجتها وأوهامها التي تنسجها عن «الدغري»، لكن «هوى بحري» يسير في الفانتازيا إلى أبعد من ذلك فينسج كافة الشخصيات بشكل افتراضي خاص»[١].

وأما من ناحية الزمن والجغرافية فكلاهما يقدما إيحاءات معينة عنهما دون أن يجعلا هذين العنصرين يتدخلان مباشرة في الحدث، وبينما استطاع

---

**(١)** مازن بلال - «هوى بحري».. الدراما خارج الزمن والجغرافيا – الحياة - تاريخ: ١٦/١٢/١٩٩٨.

«الدغري» رغم حيادية الزمن والجغرافية خلق منطقية داخلية معهم عبر الصور الاجتماعية، فإن «هوى بحري» رفع من أشكال الافتراض ورسم مشاهد كثيرة لا تنتمي للبيئة أو للزمن الخاص بالعمل، ويبقى أن «هوى بحري» هو عمل يحمل إيقاعاً بطيئاً ومشاهد مطولة تذكرنا بولع باسل الخطيب في استخدام الكاميرا لتوظيف الطبيعة، لكن مشهديته لم تستطع أن تربط هذه المشهدية مع التكوين العام للعمل..

بالانتقال إلى الأعمال المنتمية إلى الكوميديا بشكل واضح نجد أن مسلسل (عيلة خمس نجوم) يشكل سلسلة متتابعة من الأعمال الناجحة من نوع (سيت كوم) بدأها الكاتب حكم البابا، ثم دخل عليها كاتب درامي سيصبح من أهم كتاب الكوميديا السورية هو الكاتب ممدوح حمادة :

| عيلة ٥ نجوم | حكم البابا | هشام شربتجي | ١٩٩٣ |
|---|---|---|---|
| عيلة ٦ نجوم | ممدوح حمادة | هشام شربتجي | ١٩٩٦ |
| عيلة ٧ نجوم | ممدوح حمادة | هشام شربتجي | ١٩٩٧ |
| عيلة ٨ نجوم | ممدوج حمادة | هشام شربتجي | ١٩٩٩ |

تم عرض التجربة الأولى أي « عيلة ٥ نجوم» على القناة الأولى للتلفزيون العربي السوري، فلاقت إقبالاً مهماً يشابه الإقبال على مسلسل «مرايا» في بداياته، وفكرة المسلسل بسيطة تتعلق بنموذج عائلة تقودها شخصية نموذجية لعبت دورها سامية الجزائري هم (أم أحمد بلاليش) وتسكن في منزل مستأجر في حارة دمشقية عريقة. يتقدم الموظف فرحان لخطبة ابنتها سمر فتوافق الأم على مضض، ومن هنا تبدأ الأحداث بالتطور.

يتميز فرحان بكلامه وسلوكه على الطريقة الحمصية مما يضيف جواً مرحاً على المسلسل. يتباهى في كثير من المواقف بعلاقته الوطيدة بـ**(أبو فؤاد)** الذي يمكن تعريفه بأنه مسؤول له علاقات جيدة ويمون على الجميع. يحب فرحان شرب المتّة كثيراً حيث إنه يحتفظ بمصاصة المته دائماً في جيبه وكأنها سلاح المقاتل لا يستطيع المحاربة بدونه.

وقد جمع مسلسل « عيلة ٥ نجوم» مجموعة من الفنانين الكوميديين تماماً كما كانت الحال في أعمال دريد ونهاد، وقد لعب هؤلاء الفنانون أدواراً ناجحةً لم تلبث أن ثبتت في الذاكرة ، ومن بينها، كما ورد تصنيفه في إحدى القراءات :

**أم تيسير: الجارة الوفية لأم أحمد. تقوم لأداء الشخصية الممثلة هدى شعراوي.**

**أم خالد: العدوة اللدودة لأم أحمد. من أطرف مواقف أم خالد هي استغلال غياب أم أحمد عن المنزل لتقوم بتأجيره بالتواطؤ مع دلال العقارات أبو وصفي.**

**عوض: وهي ابنة أخت أم أحمد. متأثرة بأحداث الحرب الأهلية اللبنانية كونها عاصرتها. تقوم الممثلة أمانة والي بأداء هذه الشخصية. تستغل أم أحمد في إحدى الحلقات وجود ابن عوض الرضيع لتبدأ عملاً مربحاً هو التسول.**

**أبو محمود السمّان: أحد المغرمين بأم أحمد. يقوم بأداء هذه الشخصية الممثل عصام عبه جي. يعاني أبو محمود الكثير من فظاظة أم أحمد لكنه مغرم بها.**

**أبو وصفي دلال العقارات: تصفه إحدى الحلقات بأنه عـريس الغفلـة لأم أحمد. كل شيء بالنسبة إليه هو تجارة وصفقات حتى الزواج.**

**أبو إبراهيم: المالك الأصلي للمنزل الذي تسكنه العائلة. يقوم بأداء هذه الشخصية الممثل أحمد عداس. لا يظهر كثيراً في المسلسل..**

والنتيجة هنا أن قصة «عيلة ٥ نجوم» لم تكن نصاً ناجحاً فحسب، بـل كانت فكرة كوميدية موفقة توفرت عناصر نجاحها، فنجحت **!**

في عام ١٩٩٦، وبعد أقل من ثلاث سنوات على إطلاق فكـرة «عيلـة ٥ نجوم»ظهر جزء جديد، ورغم أنه يتكئ على **(**الثيمة**)** الأولى للاسـم، أي**:** «عيلة ٦ نجوم»، فإن اسمه لم يكن كذلك بل كـان **(**الليـدي فـردوس**)**، وقـد اشتغل على السيناريو فيه الكاتب الدرامي ممدوح حمادة، وهو كاتب سيلاقي فـيما بعـد نجاحـاً كبـيراً لمهاراتـه في كتابـة الكوميـديا الـسورية، وكـان قـدّم بالتعـاون مـع المخـرج الليـث حجـو بعـضاً مـن أفـضل الأعـمال الكوميديـة، خاصة مسلسلات «بقعة ضوء» ابتداء منذ عام ٢٠٠٠ و«أمل **-** ما في» عـام ٢٠٠٤**.** وقد أثمر تعاونه مع ذات المخرج **(** أي الليث**)** في المسلسل الـشهير «ضيعة ضايعة» في عامي ٢٠٠٨ و ٢٠١٠، و أخـيراً مسلـسل «الخربـة» عـام ٢٠١١ في السنة التالية التي وصل إليها مشروع هذا الكتاب**...**

ويحكي الكاتب ممدوح حمادة عن تجربتـه قـائلاً « قبـل أن أبـدأ الكتابـة للتلفزيون كتبت سيناريوهات لثلاثة أفلام سينمائية، ولكنهـا لم تنفـذ، وكـان ذلـك في ١٩٩٤، ثـم بعـد ذلـك في عـام ١٩٩٥ طلـب منـي كتابـة سـيناريو لمسلسل تلفزيوني تدور أحداثه في ديكور واحد، أي ما يطلق عليـه الآن عـلى

ما أعتقد تسمية «سيت كوم» وقد طلب مني كتابة هذا العمل اعتماداً على نجاح عمل سابق له يدعى «عائلة خمس نجوم» فكتبت العمل وأسميته «الليدي فردوس» ولكن الشركة أطلقت عليه اسم «عيلة ست نجوم» للاستفادة من نجاح العمل السابق، وهكذا في ثلاثة مواسم متتالية كتبت «عائلة سبع نجوم» ثم «عائلة ثمان نجوم» ثم تحررت من هذه التجربة وكتبت مسلسل «بطل من هذا الزمان» وبعده «جلنار» وبعده «مبروك» وأعمالاً أخرى إلى أن تعرفت على الليث حجو في «بقعة ضوء» أولا ثم في «ع المكشوف» و «ما في أمل» وصولاً إلى «الخربة»..»[1].

وهذا التكثيف الذي عرضه الكاتب ممدوح حمادة عن تجربته كاملة يؤشر إلى مدى اهتمامه بتقديم النص الجيد عوضاً عن استعراض سيرته الذاتية، وواقعياً كانت سلسلة «علية .. نجوم» مرحلة مهمة في إنتاج الكوميديا السورية، إلا أن النقطة التي ينبغي وضع خط تحتها على صعيد علاقة الإنتاج الدرامي بالكتابة الدرامية هي مسألة **(**استنزاف الكاتب الدرامي الناجح**)**، وهذا لا ينطبق على الدكتور ممدوح حمادة فقط بل على غيره حتى من الذين كتبوا في أنواع أخرى ..

ما الذي ينتج عن ظاهرة الاستنزاف هذه ؟**!**

ببساطة، سوف يراوح الكاتب في إبداعه في مساحة النجاح الأولى التي يبني عليها الإنتاج والإخراج معاً من أجل تسويق العمل، فأي إبداع سينشأ في مخيلة الكاتب، وكل المعطيات تسعى لحصره في شروط النجاح

---

**(**١**)** ممدوح حمادة في حوار صحفي أجرته ليزا ودين في ١١ كانون الثاني ٢٠١٢م.

الأولى، ولـذلك تـأخر الـدكتور حمـادة في كتابـة نـصوص: «رجـل مـن هـذا الزمان»، و«ضيعة ضايعة»[1]، و «الخربة»..

* * *

جاءت تجربة سلسلة **(**بقعة ضوء**)** بعد عرض مسلسل **(**عيلة ٨ نجوم**)** في محاولة للبحث عن قوالب كوميدية جديدة، سيتنافس الكثيرون في نسب فكرتها لهم، فيمكن أن يكون قد طرح فكرتها كل من أيمن رضا وباسم ياخور اللذين اشتهرا بأداء بعض الأدوار الناجحة قبل ذلك العام وخاصة في أعمال هشام شربتجي، ويمكن أن يكون غيرهما قد طرح هذه الفكرة، لكن تبني هذا المشروع حتى بعد عقد من الزمن كان يلازم واحداً منهما على الأقل، وأبرز الكتّاب الذين شاركوا في كتابة بقعة ضوء:

د. ممدوح حمادة، دلع الرحبي، حازم سليمان، مازن طه، رافي وهبي، خالد حيدر، عدنان الزراعي ، سعيد جاويش وغيرهم، وقد فرّخت هذه التجربة الأجزاء التالية :

---

**(١)** لا بد هنا من التنويه إلى الظروف التي تعرّض لها مسلسل «ضيعة ضايعة»، وهذه مسألة قد تغيب عن الذاكرة بعد مرور زمن طويل على بدء عرضه، فقد تم عرض هذا البرنامج لأول مرة على إحدى الشاشات العربية، التي كانت تعرض حلقتين منه أسبوعياً، ولم يلق نجاحاً، وكانت ملاقاته من قبل المشاهدين باهتة..

وفي عام ٢٠٠٨ طلب مني الدكتور فؤاد شربجي المدير العام لتلفزيون الدنيا وقتها، وكنت أعمل فيه، مشاهدة عملين لانتقاء أحدهما في عروض شهر رمضان على الشاشة المذكورة، وشاهدت حلقتين من «ضيعة ضايعة» وقلت له : إنه عمل آسر يستحق العرض، فرد قائلاً: نعم .. هو عمل لم يلق الفرصة بنجاح عرضه الأول، ولذلك سنعرضه نحن في فترة الإفطار، وعُرض فعلاً، وانطلقت شهرة مسلسل «ضيعة ضايعة» بعدها .

| بقعة ضوء ج١ | جماعي | الليث حجو | ٢٠٠١ |
|---|---|---|---|
| بقعة ضوء ج٢ | جماعي | الليث حجو | ٢٠٠٢ |
| بقعة ضوء ج٣ | جماعي | ناجي طعمة | ٢٠٠٣ |
| بقعة ضوء ج٤ | جماعي | الليث حجو | ٢٠٠٤ |
| بقعة ضوء ج٥ | جماعي | هشام شربتجي | ٢٠٠٥ |
| بقعة ضوء ج٦ | جماعي | سامر برقاوي | ٢٠٠٧ |
| بقعة ضوء ج٧ | رولا العاقل | ناجي طعمة | ٢٠١٠ |

ما الذي أثار الانتباه إلى سلسلة «بقعة ضوء» ؟

واقعياً هو الاتجاه الانتقادي الاجتماعي والسياسي الذي ظهر فيها، فكانت جريئة في طروحاتها، وسّعت دائرة النقد من النقد بالمفارقات الاجتماعية إلى الدخول إلى الخطوط الحمراء التي كانت عائقاً أمام تقدم هذا النوع من الأعمال الدرامية، وهذا يعني أن (المضمون النقدي) كان أهم عامل من عوامل النجاح، وفيما يتعلق بالمهارات الكتابية أفسحت تجربة الكتابة في سلسلة «بقعة ضوء» المجال لأي كان لتقديم ما عنده من أفكار درامية كوميدية يمكن البناء عليها، ولانعرف هنا - لعدم وجود وثائق كافية - هل كانت الأفكار ترد متقنة على صعيد كتابة السيناريو والحوار، أم أن القائمين عليها كانوا يكتفون بالفكرة التي تبنى عليها الحلقة.

ولا بد من الإشارة هنا إلى أن الحلقة الواحدة من «بقعة ضوء» كان يمكن أن تتضمن مجموعة عناوين يختلف كل منها عن الآخر، وكان هذا موجوداً في «مرايا».

## خامساً- كوميديا الموجة الأخيرة (٢٠٠٠/٢٠١٠):

استفادت الأعمال الكوميدية التي أُنتجت في العقد الأول من القرن العشرين من نجاحات الدراما التي تحققت في تسعينات القرن الماضي، وخاصة مع ظهور أعمال كوميدية هامة سعت للخروج من دائرة الكوميديا السابقة التي أطّرتها أعمال الفنانين دريد ونهاد الرائدة.

ومن سمات هذه الحقبة، أن سلسلة «مرايا»الكوميدية كانت جزءاً من الأعمال الكوميدية الرئيسية فيها، أي أنها استمرت في تقديم ما عندها رغم مرور سنوات طويلة على الشروع بإنتاجها.

كما اتسمت هذه الحقبة بظهور أعمال جديدة أثارت اهتمام النقاد والمشاهدين معاً، من بينها بقعة ضوء التي أنتج منها سلسلة واسعة تمتد إلى ما بعد إنجاز هذا الكتاب، ويرى ممدوح حمادة أن تجربة «بقعة ضوء» كانت «نقلة إلى الأمام في الكوميديا السورية كما كانت «ضيعة ضايعة» و«الخربة» أيضاً تمثلان الانتقال إلى مرحلة جديدة أخرى»، ويلخص وجهة نظره برأي صحيح هو: «إن كل مرحلة كانت تمهد للمرحلة التي بعدها، فمشروع «ضيعة ضايعة» و«الخربة» مثلاً كنت قد كتبت بعض لوحاته قبل أن يخرج مسلسل «بقعة ضوء» إلى الوجود، أي في أواسط التسعينيات، ولكن في تلك الفترة لم أكن قد حصلت على الاعتراف بعد، وقد قدمت عدداً من هذه اللوحات إلى مسلسل «بقعة ضوء»، ومسلسل «عالمكشوف» ومسلسل «شو هالحكي» وهو إنتاج أردني كان فيه مشاكل في الإخراج وهكذا تم التعريف بالمشروع عن طريق «بقعة ضوء» والأعمال الأخرى، ثم تم طرحهما كمشروع مستقل، وبهذا يمكن القول أن المشاريع الكوميدية تخدم بعضها»[1].

---

(١) ممدوح حمادة - جدلية الضحك في الزمن المظلم.

كما دخل عدد من الكتاب المعروفين الإنتاج الكوميدي من بينهم الكاتب محمود عبد الكريم، فكتب عدة أعمال متفاوتة الطول وتحت عناوين مختلفة هي (العريضة)[1] و (أبو عاكف) و (بارود اهربوا) و( قمر أيلول) وجميع هذه الأعمال أخرجها علي شاهين، وتتميز سباعية (قمر أيلول) بتوجهها الاجتماعي الكوميدي، حيث يرسخ الكاتب روح البيئة القروية الساحلية في أكثر من مشهد يحمل من الدلالات أكثر مما تحمله المشاهد التي تبحث عن القفشات المضحكة، فنحن في (قمر أيلول) في قرية اسمها رويسة الشزريق تقع فيها أحداث مختلفة هي مفاتيح الدخول إلى عالمها البيئي. وسباعية (قمر أيلول)، كما يقول مخرجها علي شاهين، «تحكي قصة حب ريفية ضمن إطار كوميدي بين الشاب وليد وهو ابن فاسد كبير واليمامة التي هي بنت شهيد ترمز للنبل والشرف والعفة، كما يطرح العمل قضية البطالة التي تعيشها طبقة المثقفين من شباب الساحل الذين تخرجوا في جامعاتهم وأخذوا يبحثون عن فرص عمل، كما يعكس سوء العلاقات الأخلاقية والإنسانية التي تفاقمت في هذا الزمن»[2]. والملاحظ أن الكاتب لم يتجه إلى إحداث المفارقات المجانية، حتى لو كانت من صلب البيئة التي يعرضها، بل كانت تأتي في سياقها الطبيعي وضمن آليات الصراع الذي يجري بين الشخصيات بتناقضاتها المختلفة، فهناك قصة حب بدأت منذ ربع

---

(١) نال فيلم العريضة الذي كانت البطولة فيه للبيئة الساحلية جائزة ذهبية من فرنسا، ضمن مهرجان مجموعة من الأفلام العربية كما ترك صدى كبيراً محلياً، حيث بيع منه ثلاثة ملايين نسخة على أقراص مرنة وتناول الفيلم حكاية المخططات التنظيمية في إحدى القرى.ويقول المخرج علي شاهين رداً على سؤالٍ عن سبب تركيزه على البيئة الساحلية في أعماله: «لإلقاء الضوء على هذه البيئة ومعاناة أهلها وأحلامهم، التي عادة يُنظر إليها على أنها منطقة سياحية، إضافةً إلى أنها مليئة بالأحداث والقصص الدرامية».

(٢) هدى عبود - صحيفة الأنباء الكويتية - السبت ١٥ نوفمبر ٢٠٠٨ .

قرن، ولكنها لم تنته . بل كانت مدخلاً للتعرف على أحداث كثيرة في نص درامي بنيت تفاصيله وشخصياته بمهارة..

**المشهد الأول القرية / الطريق غروب / خارجي**

| | | |
|---|---|---|
| نائلة امرأة في الأربعينات من عمرها تمشي الهوينى على طريق إسفلتي في قلب قريتها رويسية الشزريق وهي مطرقة الرأس . ترفع رأسها قليلا .. على بعد أمتار ثمة مستنقع مائي عكر .. تتابع التقدم | | |
| | قطع | |

**المشهد الثاني القرية / الطريق غروب / خارجي -*=٨**

| | | |
|---|---|---|
| في نهاية أفق الطريق تظهر سيارة فاخرة سوداء أو كحلية مرسيدس حديثة جدا .. تتهادى .. تسرع .. | | |
| | قطع | |

**المشهد الثالث القرية / الطريق غروب / خارجي**

| | | |
|---|---|---|
| نائلة ترفع بصرها فتنظر السيارة . تضطرب قليلا ترفع رأسها إلى أعلى نلاحظ حمامة وحيدة تطير من قاطع إلى قاطع في القرية . تخفض رأسها . نجدها صارت قرب المستنقع المائي العكر . تحاول تجنبه .. | | |
| | قطع | |

المشهد الرابع القرية / الطريق غروب / خارجي

| | | |
|---|---|---|
| اللقطة على السيارة من الخلف تنطلق بسرعة هائلة . السيارة تقترب ونلاحظ طيف رجل أربعيني أو خمسيني يرتدي نظارة سوداء . اللقطة من الخارج تأخذ السيارة ونائلة التي تعبر باندفاع مستنقع الماء العكر فيرشق رشاش ماء عكر على ثياب نائلة ووجهها . تلف بصرها بهدوء باتجاه السيارة . ثم تعيد رأسها . ترفع يدها بهدوء لتمسح الماء العكر الموحل عن عينيها . اللقطة على عينيها مباشرة . تندفع الكاميرا إلى حدقتيها بسرعة . تصبح اللقط سيلويت . مزج من عينيها إلى زمن آخر مختلف كليا . | | |
| | قطع إلى حدقتي نائلة أسود وأبيض | |

المشهد الخامس تحت سنديانة غروب / خارجي

| | | |
|---|---|---|
| اللقطة في زمن سابق يعود بنا دفعة واحدة ٢٥ سنة إلى الوراء : بديع ونائلة تحت سنديانة ضخمة وبعيدة عن القرية . الكاميرا ترتفع إلى عيني نائلة . ثم إلى عيني بديع .. نرى حباً عميقاً .. الكاميرا تنزل إلى | | |

| | | |
|---|---|---|
| أيديها المرتجفة . بديع يلمس يد نائلة فترتجف . يترك يدها .. يسحب يدها ثانية بهدوء . ينظر إليها . العيون تلتقي .. مضطربة .. بعذوبة عميقة .<br>(يفضل أن يكون الصوت مسجلاً) | | |
| | بديع | بحبك. بحبك كتير . لو بعرف قديش بحبك . لو الدنيا كلها بتعرف قديش بحبك . |
| يصرخ صرخة عالية | قطع | |

هكذا ببساطة، استخدم الكاتب محمود عبد الكريم زمنين كان عليه القفز بينهما (خطف خلفاً) من الحاضر إلى الماضي . ففي الحاضر «السيارة الفارهة ترشق امرأة بالماء الموحل يقودها رجل ثري»، وفي الماضي « الرجل نفسه شاباً يحب المرأة نفسها وهي في مقتبل العمر» مفتاح اجتماعي مثير ذو دلالة واضحة في بيئة مهمة ندخل منها إلى تفاصيل قصة الحب وتدافع الأحداث والشخصيات فنتعرف على الجشع والانتهازية والوفاء إضافة إلى الروح الوطنية الصادقة، وذلك عبر سبع حلقات ساخنة !

ومن نماذج النصوص الكوميدية التي أنتجت في هذه الحقبة:

| | | | |
|---|---|---|---|
| حكايا المرايا | مازن طه | مأمون البني | ٢٠٠٢ |
| أحلى المرايا | مازن طه | مأمون البني | ٢٠٠٤ |
| أبو عاكف | محمود عبد الكريم | علي شاهين | ٢٠٠٤ |
| زوج الست | زياد نعيم الريس | زهير قنوع | ٢٠٠٥ |

| بارود اهربوا | محمود عبد الكريم | علي شاهين | ٢٠٠٦ |
|---|---|---|---|
| سيرة الحب | مجموعة كتّاب | عمار رضون | ٢٠٠٧ |
| ضيعة ضايعة | ممدوح حمادة | الليث حجو | ٢٠٠٨ |
| هيك تجوزنا | مازن طه | عمار رضوان | ٢٠٠٨ |
| أبو جانتي ملك التكسي | سامر المصري | رضوان شاهين | ٢٠١٠ |
| بطل من هذا الزمان | ممدوح حمادة | هشام شربتجي | ٢٠٠٩ |
| ضيعة ضايعة ٢ | ممدوح حمادة | الليث حجو | ٢٠١٠ |

وفي هذه النماذج صورة واضحة للنمط الكوميدي السوري في كل اتجاهاته، والحديث عن النص الكوميدي يحصر تلقائياً عناصر تجربة الكتابة، فالذين اشتهروا في الكتابة الكوميدية قلة، والحديث عن تنامي موهبة الكتابة عندهم يجعلنا نلاحظ التأثر بما سبق، أو ربما في الميل الشخصي إلى السخرية، فالكاتب ممدوح حمادة يعزو سبب اختياره لهذا النوع من الكتابة إلى ميول نحو السخرية منذ الصغر، «فأنا منذ المدرسة أكتب المواضيع الساخرة، وقد لاحظ المعلمون ذلك وكانوا ينتظرون موضوعات التعبير التي أكتبها لكي اقرأها في الصف، كما أنه وبسبب قلة الكتاب في هذا المجال فإن شركات الإنتاج لا تعطي لكاتب الكوميديا فرصة لكي يحاول كتابة شيء آخر، فهي تطلب منه دائماً عملاً كوميدياً، حتى قبل أن ينتهي من كتابة العمل الذي بين يديه، لأن الأعمال الأخرى كثيرة أما الأعمال الكوميدية فهي قليلة»[1].

كذلك، أقرّ الكاتب مازن طه، بتأثره «بسخرية الكاتب محمد الماغوط اللاذعة والمرة»، ولكنه يرفق ذلك بعبارة: «في بداياتي»، فهو يفضل الأعمال

(١) ممدوح حمادة - جدلية الضحك في الزمن المظلم.

الكوميدية، ويحيل ذلك للسبب التالي كما يقول: «لأنني أكتب بهدف أن أستمتع.. وإذا لم أحس بهذه المتعة لا أستطيع الكتابة.. وهذا لايمنع أنني كتبت أعمالاً درامية كثيرة في السنوات الأخيرة، إلا أن كتابة الدراما تقل متعتها بالنسبة لي عن متعة الكوميديا»(١).

ويذكرنا مازن طه ببدايات الفنان دريد الحام، فهو ـ أي مازن ـ يحمل إجازة في هندسة الكيمياء، لكنه بدأ الكتابة للتلفزيون منذ منتصف التسعينيات وكان تعامله الأول مع الفنان «ياسر العظمة» حيث شارك في كتابة سلسلة طويلة من «مرايا».. بالإضافة إلى أعمال أخرى كثيرة.. منها مسرحيات لناجي جبر..وهمام حوت.. وأعمال تلفزيونية.. كمذكرات رجل فاشل، وبقعة ضوء، وبهلول.. وغيرها كثير.

كتب مازن طه في السنوات السبع الأولى من تجربته للفنان ياسر العظمة في سلسلة «مرايا»، وفعل ذلك مع الفنان الكوميدي (عصام سليمان) في تجربته الكوميدية «بهلول».

وعندما ظهر الكاتب ممدوح حمادة قدم بالتعاون مع المخرج الليث حجو بعضاً من أفضل الأعمال الكوميدية، ابتداءً من عام ٢٠٠٠ كبقعة ضوء ثم «أمل - ما في» عام ٢٠٠٤، وهي كتابة من الحياة وليست لآخرين!

كل هذا يؤسس لوجهة نظر في الكوميديا السورية تؤكد توالدها من بعضها بعضاً، وتأثر الكتاب بالتجارب السابقة لهم، وإذا كانت هذه الظاهرة تطيل أمد الحالة التجريبية، فإنها في الوقت نفسه تبني خبرات في كتابة النص الكوميدي، أو على الأقل (تظهرها)، وتكشف عن إمكاناتها التي تعود فتمد هذا النوع من الكتابة بدم جديد، والقصد من هذه النتيجة أو الحقيقة هو أن صعوبة كبيرة ستصادف النص الكوميدي إذا تم عزله عما

(١) مازن طه ـ في حوار مع الصحفي وليد عودة - صحيفة تشرين ٢٧ /٥/ ٢٠٠٨.

سبقه، ووفقاً لشبكة التداخلات في تجارب الكتاب الكوميديين، فإننا نجد أن شيئاً ما يشبه الجسر يربط بين نصوص تجربة كوميدية وتجربة تالية لها ...

لقد كشفت عملية البحث عن نص كوميدي، وعملية المغامرة في تبني إنتاجه عن مهارات في الكتابة من الضروري التعرف على نماذج منها، وهذه المهارات كانت تنمو وتزدهر وتؤسس سمعتها بنفسها، ثم نجدها وقد تحولت إلى مدرسة جديدة في الكتابة، ومن الكُتّاب الذين برزوا في هذه الحالة الدكتور زياد نعيم الريس والدكتور ممدوح حمادة ومازن طه وغيرهم..

**سادساً - نموذج الكتابة الكوميدية في «ضيعة ضايعة»:**

انتبه الكاتب الدكتور ممدوح حمادة إلى نقطة أساسية في كتاباته الكوميدية، هي البناء على إيقاع خاص للسلسلة بشكل عام والحلقة الواحدة بشكل خاص، أي أنه كان يضع الملامح العامة للشخصيات وبيئتها وملابسها ولهجتها وطباعها، ثم يبحث عن عراكها مع الحياة ليستخرج من هذا العراك أجمل ما فيه من مفارقات حتى لو كانت المفارقات مقتبسة من حكايات التراث الشعبي.

تميزت نصوص الدكتور حمادة الكوميدية بالدخول في عمق الحياة وبساطتها معاً، والواقع كما نعرف جميعاً أغنى خزان للأدب يمكن أن ينهل منه الكتاب، وهذه حقيقة تعلمناها من بلزاك أبي الواقعية في العالم..

وإذا كان الدكتور ممدوح حمادة قد أخذ كثيراً من هذا الخزان في تجربة الكتابة الكوميدية عنده، فإننا نلمس شيئاً آخر هو تأثره بروائع الكاتب الروسي أنطون تشيخوف التي دخلت عمق المجتمع الروسي في مرحلة ما من حياة روسيا القيصرية، فكشفت هذه الروائع القصصية والمسرحية عن شخصيات مثيرة للانتباه بالمعنى الدرامي، ثم سخرت من العديد من

ظواهر الواقع الذي تعيش فيه، ومن المفيد القول هنا إنه إذا كان من الضروري التذكير بتجربة «مما قرأ وسمع وشاهد» ياسر العظمة لمراياه وأخذ فيها من الأدب العالمي ومن بين ما أخذ قصصاً عن الكاتب الروسي أنطون تشيخوف، فإن المطابقة هنا خاطئة، فالكاتب ممدوح حمادة لم يقع في التناص بل استلهم أسلوب تشيخوف وعمقه في ملاحقة نماذج الشخصيات في البيئة السورية والزمن الذي يعيش فيه، وهو استلهام يعتبر من أهم أسس نجاحه..

ونلاحظ أن الدكتور حمادة يؤصل لوجهة نظره في موضوع الكتابة، عندما يقارن كتاباته بما ظهر قبله من أعمال مهمة، كأعمال دريد ونهاد، فينتقدها ويقول: إن شخصية غوار «كانت غريبة لأنها لم تكن مرتبطة بالواقع، فمن الصعب أن نجد شخصية شبيهة لها في الواقع، أما شخصيات «ضيعة ضايعة» و«الخربة» فهي شخصيات مأخوذة بحذافيرها من الواقع، يمكن أن يلاحظها الناس بين آلاف البشر، ولكننا في العمل التلفزيوني جمعناها كلها مع بعضها وفصلناها عن بقية النماذج، بكلام آخر وضعناها تحت المجهر، كما أن الأحداث في الأعمال التي قدمت فيها شخصية غوار لم تكن مرتبطة عضوياً مع الواقع، كانت جميعها تنتمي إلى واقع مصنّع، في «ضيعة ضايعة» الأحداث مستقاة بشكل - مباشر من الواقع ولم تتعرض سوى للمسات الفنية المطلوبة في أي عمل فني»[1].

وهذه الملاحظة لكاتب كوميدي عن تجربته تعبر عن ذكاء نقدي ومهارة احترافية تتعاطى مع جدلية الفن والواقع، لكننا عملياً نتعرف في كتابات ممدوح حمادة على أشكال العلاقات بين الناس، وعلاقاتهم اليومية مع بعضهم بعضاً ومع الخارج من خلال منظومة تقوم على عوالم خاصة

---

(١) ممدوح حمادة ـ جدلية الضحك ..

ونماذج ساحرة لشخصيات يمكن رصدها في كل بيئة من بيئاتنا الاجتماعية وقد شذّبتها الكتابة وقدمتها النصوص الدرامية جاهزة أمام الكاميرا ..

وإذا كانت تجاربه الأولى قد بدأت في «عيلة ٦ نجوم»، واشتراطات ذلك المسلسل الإنتاجية في المكان والزمان والشخصيات «المكان المغلق»، فإن النصوص التالية التي كتبها أثبتت مقدرته على الدخول في اللعبة الدرامية في مختلف أشكالها، وتحقيق ما تتطلبه الكوميديا، وفي جدول أعماله نقرأ الأعمال التالية:

| | | |
|---|---|---|
| عيلة ٦ نجوم | هشام شربتجي | ١٩٩٧ |
| عيلة ٧ نجوم | هشام شربتجي | ١٩٩٨ |
| عيلة ٨ نجوم | هشام شربتجي | ١٩٩٩ |
| بقعة ضوء ٢٠٠٠ | الليث حجو | ٢٠٠٠ |
| أمل ما في | الليث حجو | ٢٠٠٤ |
| ضيعة ضايعة ١ | الليث حجو | ٢٠٠٨ |
| ضيعة ضايعة ٢ | الليث حجو | ٢٠١٠ |
| الخربة | الليث حجو | ٢٠١١ |
| ضبو الشناتي | الليث حجو | ٢٠١٢ |

وهذه المسافة بين بدايته والأعمال الأخيرة أعطته شهرة كبيرة على صعيد كتابة النص الجديد والمبتكر، فإذا كانت بدايته في أواسط التسعينات من القرن الماضي عن طريق المصادفة، فقد أوصلته هذه المصادفة إلى النجاح. يقول ممدوح حمادة عن مصادقته تلك: «أوصلتني الى شركات الإنتاج وقبل ذلك كنت أمارس كتابة القصة..»[1]. ويضيف:

---

**(١)** ممدوح حمادة - جدلية الضحك ..

وعندما بدأت الكتابة للتلفزيون لم أقلد السيناريو السينمائي ولكن كتبت كما هو متعارف عليه في سورية غير أنني بدأت افعل ذلك في أعمالي الأخيرة، وحول تأثري بالنصوص الدرامية فإنني لم اطلع حتى الآن على أي نص من نصوص الأعمال التي أنتجت، لم يتسن لي ذلك، رغم أنني كنت أود ذلك ولكن الأمر كان صعباً في ذلك الوقت»(١).

وعندما تسأله عن الأسباب الأساسية التي أدت إلى نجاح مسلسل «ضيعة ضايعة» يجيب: الكتابة الدرامية التلفزيونية في ظل الظروف الحالية من ناحية أهمية التلفزيون كوسيلة إعلام تعتبر مسؤولية كبيرة لما لها من تأثير على الرأي العام كون التلفزيون واحداً من أهم وسائل التأثير، بالنسبة لضيعة ضايعة أعتقد أن سبب نجاحه هو احتواؤه على جرعة كوميدية كبيرة و كونه شكل انعطافة جديدة في الدراما الكوميدية وقدم شكلاً جديداً أو غير مألوف على الأقل...

في نص كل حلقة من المسلسل اعتمد مهمة أساسية «باستخدام أقرب العبارات للفهم، بالنسبة لكل من يهتم بتقديم أي نوع من الدراما لأي جمهور كان، وهي جذب انتباهه وشده طوال المدة المطلوبة»(٢)، كما انتقى الكاتب شكلياً الحالة النقيض للمكان الذي تجري فيه الأحداث، أي حالة ضيعة مصابة بالعزلة، وبنى، على (كركترات) محددة من أهلها، مجموعة المفارقات اليومية التي تتمحور حول الثنائي الكوميدي «جودي وأسعد»، ونتذكر هنا الثنائية الساحرة التي قدمتها الكوميديا السورية في بداياتها أي: (غوار الطوشة، وحسني البورظان) وكيف نسجت هذه الثنائية علاقات درامية رافقت أحداثاً نجحت في إشهار شخصيات أخرى يتكئ عليها النص..

---

(١) ممدوح حمادة - جدلية الضحك.

(٢) مارتن أسلن - تشريح الدراما - ص ٥١ .

ورغم أن المشروع الدرامي للكاتب ممدوح حمادة، كان سينمائياً، قبل أن يقتحم مجال الدراما التلفزيونية لأنه وقبل أن يبدأ الكتابة للتلفزيون كتب «سيناريوهات لثلاثة أفلام سينمائية، ولكنها لم تنفذ، وكان ذلك في ١٩٩٤»(١)، رغم ذلك فقد هضم سريعاً لعبة النص التلفزيوني وقدمه بمهارة تقوم على بناء بيئة مناسبة وشخصيات تتصارع فيما بينها دون حاجة للبعد السينمائي للسيناريو المكتوب الذي يفترض أن يبقى متأثراً به.

وفي الحلقة التي نتوقف عندها الآن، نتعرف على أسلوبيته في كتابة النص الدرامي التلفزيوني، فهي تتحدث عن (الفراق الصعب)، والفراق هنا يتعلق برغبة (جودي) في لسفر كما يفعل كثيرون من أجل العمل في بلاد الله الواسعة، وما يستدعيه ذلك أحاسيس بالغربة والبعد.

فقد كان جودي قد غادر القرية لإيصال غلة الأرض إلى شقيقه كما أخبر توءَمه الكوميدي أسعد، فإذا به يفكر في السفر، وبمجرد التفكير في السفر راحت الشخصية تتصور هموم الحنين إلى القرية وأهلها وصعوبة الفراق عنها:

| المشهد ١ | ن / خ | مدخل الضيعة |
|---|---|---|
| أسعد يجلس وحيداً في المكان وكل فترة وفترة يلقي نظرة على الطريق | | |
| | قطع | |
| **المشهد ٢** | **ن / د** | **منزل أسعد** |
| سليم يأكل صندويشة مكدوس | سليم | وينه أسعد صرلي كم يوم بجي ما بلاقيه.. شو بالكروم |
| | بديعة | لا.. مو بالكروم.. كل يوم الصبح بيطلع ليوقف بأول الضيعة.. مدري ليش. |

(١) ممدوح حمادة - الضحك في الزمن المظلم - موقع جدلية.

| | | |
|---|---|---|
| شو فيه بأول الضيعة... | سليم | |
| ما بعرف.. ما بيحكي | بديعة | |
| | قطع | |
| **مدخل الضيعة** | **ن / خ** | **المشهد ٣** |
| | | أسعد يجلس على حجر هناك يراقب الطريق |
| مرحبا | سليم | يحضر سليم |
| أهلين | أسعد | |
| شو قصتك.. بديعة قالتلي صرلك كم يوم عم تجي تناطر هون.. فيه شي. | سليم | |
| ما فيه شي.. بالي مشغول شوي | أسعد | |
| خير.. من شو مشغول | سليم | |
| يا زلمي جودي صرله جمعة نازل عالشام.. تأخر | أسعد | |
| عادي.. بيكون طايبله الجو عند الأستاز وليد | سليم | |
| مستحيل.. جودي ما بيطبله الجو إلا هون | أسعد | |
| لا تخاف.. لو صايرله شي عرفنا.. خبر السو أسرع من الضو | سليم | |
| إجا الميكرو | أسعد | يمط رقبته |
| هه.. زكور الديب وجهز القضيب | | يتوقف الميكرو وينزل منه عدة أشخاص جودي بينهم. |
| ارتحت هلق | سليم | |
| قسماً بالله إنت لا زمة ولا وجدان | أسعد | يهجم باتجاه جودي. |
| ولك ما بتستحي على حالك | | يصرخ به. |
| أسعد.. منيح اللي لقيتك | جودي | يعانقه بحرارة. |
| وين بده يروح | سليم | |
| بالله صدقوني.. كنت خايف إرجع ما لاقي الضيعة مطرحا | جودي | |

| | | |
|---|---|---|
| | أسعد | ولك اتصل .. خبّر.. عطينا علم طيب ولا ميت.. العمى قطعتنا بفرد قطعة |
| | قطع | |
| **المشهد ٤** | **ن / د** | **المخفر** |
| أبو نادر معصب على عادل | أدهم | شو بعمله يعني إذا رجع.. جيبه وارفعة فلقة منشان حضرتك ترتاح.. |
| | عادل | لا سيدي.. ما فهمتني إنت.. هي مو فسادية |
| | أدهم | لكان شو هي..منشان شو عم تخبرني إنه رجع |
| | عادل | سيدي يعني.. إذا حابين تقومو بالواجب.. تروحوا تسلمو عليه |
| | أدهم | ومنشان شو بدي روح سلم عليه.. شو جمال باشا السفاح رجع.. |
| | عادل | يعني.. شفتك سألت عنه أكتر من مرة |
| | أدهم | شفته طول استفقدته.. بس مو معناها أعمله قيمة.. أنا ابن سلك إذا كل واحد بدي إضحكله.. بطمع العالم بالسلك.. ما بيصير |
| | عادل | طيب سيدي .. لا تآخذنا |
| | أدهم | انقلع الله معك |
| | قطع | |
| **المشهد ٥** | **ن / خ** | **منزل جودي** |
| جودي يوزع الهدايا لديبة | جودي | وهيْ قبقاب .. ما لقيتلك على قد إجرك جبتلك أكبر بنمرة منشان ما يلحسلك رجلك |
| | ديبة | يسلمو دياتك |
| يناول قميصاً لأسعد | جودي | استحليتلك هالقميص.. يمكن |

| | | |
|---|---|---|
| | | كبير عليك بس أحسن ما يكون زغير |
| | أسعد | من إيدك عالقياس.. ما كان فيه داعي تلبك حالك |
| | جودي | سليم عذرني.. ما ظل معي مصاري جبلك شي.. واستحيت أتدين من وليد |
| | سليم | له يا زلمي.. رجعتك أحسن هدية |
| | أسعد | إنت بعلمي نزلت تودي غلة الأرض لخيك.. شو أخرك هونيك؟ |
| | جودي | صحتلنا سفرة.. |
| | أسعد | سفرة إيش |
| | جودي | خيو صرلنا من أول ما خلقنا فلاحة وزراعة.. ولا فيه نتيجة ولا فيه بطيخ.. العالم عم يسافروا أربع خمس سنين ويجو يفتحو مشاريع |
| | ديبة | وأنا.. بدك تتركني لحالي؟ |
| | جودي | بركز حالي وببعت وراكي.. ولا يهمك |
| | أسعد | مو خبرية بالله.. يا زلمي لعبلك بعقلك |
| | جودي | ما حدا لعبلي بعقلي.. شفت عالم ما كنا نشتريها بالفرنك راكبة سيارات وعم تعمر بنايات.. قلت نحنا بشو أقل |
| مؤيدا | سليم | بعدين خيو المغتربين بيجيوا دخل للوطن |
| | قطع | |

نلاحظ هنا، كيف أقحم الكاتب ممدوح حمادة، كل المعطيات المتداخلة في البناء الاجتماعي اليومي للقرية في حكاية الحلقة، التي تقوم على السأم والتكرار والفقر والبساطة، وكنا قد أشرنا إلى تكريسه لمبدأ أن الحياة هي التي تمده بالدراما، فإذا بطروحاته وأفكاره تنتقل على ألسنة الشخصيات لتعكس الصورة..

وسريعاً، وجدت الشخصيات في مجرد التفكير الطارئ بالسفر، كسراً لوتيرة الحياة هذا الكسر أشعل نيران الحنين، مع أن السفر لم يقع .. لجأ (جودي) إلى الغناء عن الغربة دون أن يغادر مكانه، وهو هنا يؤشر إلى جوهر البساطة والسذاجة في عوالم هذه الشخصيات !

لقد خلقت هواجس السفر نوعاً من التداعيات، فاستفاد منها الكاتب واكتشفنا سريعاً أنها أغنت اللعبة الدرامية التي يريدها، وأنتجت زخماً للتوليفة الدرامية المتوالدة، فجودي يريد أن يكتب حجة البيت لزوجته وانتقلت الفكرة إلى حيز الفعل حيث أراد أن يحضر الشهود، وتعتبر هذه الخطوة إجراءً تم على أساس تصور السفر، لا وقوع السفر !

وفي مشاهد تالية، لم يترك الكاتب أطراف الحدث خاوية، أو أنه لم يهمل الشخصيات في القرية، وكأن علاقاتها فيما بينها كبيئة اجتماعية انطفأت، فالحياة تمضي، ولا بد أن يكون شيء ما قد استجد على علاقاتها المعروفة، لذلك يتابعها، ويترك لها حيزاً لتتنفس وتعبر عن نفسها، ويدخلها في جوانب هامة وضرورية(ليست مقحمة) من مسار الحدث، ولأن الفكرة بأساسها تقوم على (توهم)، كان لا بد من أن يطرح المشاهد أو (القارئ)، السؤال الآتي: كيف تكون النهاية؟!

الكاتب تركنا لنستنتج أن كل شيء سيعود كما كان، والبسطاء لايتغيرون . يشغلهم الفراق، وعندما لايحدث تعود الأمور كما كانت،

وتعـود الحيـاة إلى طبيعتهـا، فـيما نـبض الشخـصيات يـستمر في حياكـة مستجداتها!!

| المشهد ٣٠ | ن / خ | مكان التجمع |
| --- | --- | --- |
| جمع من سكان القرية يضم جميع شخصيات العمل الرجالية عدا صـالح يودعـون جـودي عنـد موقـف الميكـرو والمختـار يطلـب من | | |
| جودي | المختار | غنيلنا الأوف تبعك خلينا نبقى نبلش فيها بس بدنا نغني |
| | جودي | مـالي قلـب غنـي هلـق.. أسـعد غنيها |
| | أسعد | أوف أوف أوف |
| | أصوات | أسعد بلاها بلاها |
| | عادل | مختـار أنـا حافظـا بـسجلك اياهـا على ورقة |
| يحك أذنه | أدهم | ولا أسـعد إذا بعـد بتغنـي حـد دينتي بخلي حسان يرفعك فلقة ويحقق حلمه |
| لأسعد | حسان | غني حد دينته ولا |
| يحضر الميكرو | جودي | يالله يا جماعة دعولنا ما توقع فينا الطيارة |
| يقبلونه تباعاً وعند صعوده على الميكرو | | |
| يظهر صالح من بعيد راكضاً | صالح | جودي.. جودي |
| يتوقـف جـودي ببـاب الميكـرو ويلتفـت عـلى الخلـف فـيردف صالح | | اتصل خيك وليد بيقلك ما تنزل |
| | جودي | ما قلك ليش |

| | | |
|---|---|---|
| | صالح | قال ما لطعتلك الفيزا |
| يفرح وينزل على الأرض يقبلها | جودي | الحمدلله إلك يا ربي الحمدلله.. |
| يخرج أدهم مسدسه ويطلق النار ثم يرفعه اسعد ومجموعة من الشباب على أكتافهم | | |
| ويعودون به وينطلق الحداء | غناء | يا مهيرة فوق الجبل خيل العدا ما تطالها |
| | قطع | |

| المشهد ٣١ | ن / د | خلف منزل المختار |
|---|---|---|
| سليم في الخارج وعفاف على النافذة | سليم | هي آخر مرة منلتقي فيها هون |
| | عفاف | فوت طيب ليش جاي لهون |
| | سليم | بيك حذرني |
| يظهر المختار خلفه | المختار | ولا ما قلتلك قبل العرس مخا بتشوفا |
| | سليم | عمي |
| | المختار | عمى الدبب |
| يلتفت إلى الأعلى | | عفاف ولي.. زتيلي الظرف الصفر اللي عالصندوق |
| تدخل عفاف ثم تخرج ومعها الظرف الأصفر | عفاف | هاد؟ |
| | المختار | إي،، هاد.. زتيه |
| ترمي الظرف فيتلقفه عن الأرض | | هود وراق المحكمة اللي جبتهم |
| يمزقه | | هه.. هه.. هه.. |
| | سليم | عمي شو عم تعمل |
| | عفاف | بيي |
| يرمي الظرف الممزق في وجهه | المختار | مالك بنات عندي.. حتى تعرف إنه ما فيه أكبر من راسي |
| | قطع | |

| المشهد ٣٢ | ل / د | منزل جودي |
| --- | --- | --- |
| جودي يبحث عن شيء ما | ديبة | على شو عم تدور |
| | جودي | عالحجة.. وينها |
| | ديبة | خبيتا متل ما قلتلي |
| | جودي | هاتيه--- |
| | ديبة | ليش |
| | جودي | خلص ما سافرت بدي شقا |
| | ديبة | لا بالله مو على كيفك.. البيت بيتي |
| | جودي | ولي بقرط جوزتك ولي.. بدك |
| | ديبة | ولك عم أمزح عم أمزح شبك |
| تخرجها من تحت ثيابها | | مسيك |
| | جودي | ميت من العشا حطي المي عالنار بدنا ناكل دجاج |
| | قطع | |

| المشهد ٣٣ | ل / د | منزل أسعد |
| --- | --- | --- |
| أسعد يلصق أوراق دفتر ما | بديعة | شو عم تعمل |
| | أسعد | عم لزق دفتر جودي |
| | بديعة | يلزق دفترة لحاله شو ما بيعرف يلزق |
| | أسعد | ولك هاد الدفتر اللي ملزقين فيه الديون تبعي |
| | بديعة | دخيلك.. يعني قال إذا لزقته بده يردهن |
| | أسعد | بقوصه.. شو الشغلة على كيفه |
| يسمع في الخارج حركة فيلتفت الاثنان إلى هناك | | |
| | قطع | |

| المشهد ٣٤ | ل / خ | منزل أسعد |
|---|---|---|
| جـودي يخـرج مـن قـن الـدجاج وتحت إبطه دجاجتين | | |
| يـصطدم فـوراً بـسبطانة بـارودة أسعد | جودي | أسعد |
| | أسعد | أي.. اسعد.. هالمرة ملزقا فيك تلزيق للبارودة.. لا بتخربط لا يمين ولا شمال |
| يضغط على الزناد فلا تطلق | | حظك إنه ما فيه كبسون |
| | قطع | |

*　　　*　　　*

# القسم الثاني

## المكـــان والـزمـــان

## في الدراما التلفزيونية السوية

# الفصل الأول

## المكان والزمان بين الرواية والدراما

لا يمكن الحديث عن وقائع الدراما التي يتصورها كاتب النص الدرامي دون محددات أساسية تتعلق بالمكان والزمان، ولأن المسألة على هذا النحو، فلابد من الاعتراف أن ثمة سيلاً من المعلومات يثيرها الحوار حول مسألة المكان والزمان وعلاقة بعضهما ببعض، ومن ثم علاقة الأدب والفن بهما..

إن موضوع المكان والزمان موضوع جذاب في دراسات النقاد، وقد قدم النقاد في العالم ومن مختلف المدارس وجهات نظر، من الممتع الرجوع إليها لقراءتها، أما هنا فكان يمكن أن يحصل ذلك لولا أنها تعقد آليات فهم النص الدرامي وتطوره، وتأخذنا في غير الاتجاه الذي نريده، لذلك يمكن الحديث في هذه العجالة عن محورين أساسيين، يصادفان الباحث عن هذه الجوانب في الدراما التلفزيونية:

**المحور الأول :** مقارن، ويبنى على أساس مشابهة النص الدرامي الموجود بين أيدينا بالرواية باعتبار أن هذا النص يحتاج أصلا إلى قصة أو رواية مصاغة بطريقة تلفزيونية أدخل فيها السيناريو والحوار، وهنا تقحم

نفسها عبارات أو مصطلحات مثل : الزمن القصصي وزمن القراءة وزمن السرد وغيرها من المصطلحات...

إن الاختلاف الذي يتحدث عنه النقاد والمختصون بين الرواية المكتوبة والفيلم على صعيد الزمن، يمكن تكثيفه بنتيجة حاسمة، فالزمن في الرواية يكتب بالكلمات، أما في السينما (والتلفزيون حكما) فيتم بناؤه بالوقائع و«حينما يريد الكاتب تغيير الزمن، فهو مضطر إلى تغيير المكان علاوة على مهمته »[1] ..

إن هذا التكثيف لايلغي مجموعة النتائج التي خلص إليها النقاد على صعيد الحديث عن الزمن والرواية، فقد شدد مجموع النقاد بمدارسهم المختلفة على أهمية الزمن في السرد الروائي والقصصي، وبمقتضى ذلك يكون « الزمن في الرواية الدرامية زمنا داخليا» و«حركته هي حركة الشخصيات والأحداث، وبانحلال الحدث تأتي فترة يبدو فيها الزمن وكأنه توقف، ويترك مسرح الأحداث خاليا..»[2] ومن الطبيعي أن يكون هناك اتفاق مبدئي بين النقاد «حول وجود الزمن في النص وجوداً موضوعياً لاسبيل إلى تجاهله، أي كونه حالة من حالات الوجود الموضوعي للخطاب . فالزمن في الرواية، كالنص نفسه، يمكن القبض عليه في تمفصلاته الكبرى وتحديد الأنساق التي يندرج فيها..»[3].

وإذا كانت الرواية قد عانت من تعدد الأزمنة، واعتبر ذلك أول مشكل منهجي، كما يقول تزفتان تودوروف، فإن تعدد الأزمنة في النص الدرامي، اتجه في طريق التبسيط، وحصر المسألة في زمنين : الأول يتعلق

---

(١) جان بول توروك - ص٢٢٣.

(٢) حسن البحراوي - بنية الشكل الروائي – ص ١٠٨ .

(٣) حسن البحراوي - بنية الشكل الروائي .. – ص ١١٢.

بالمشاهدة، والثاني يتعلق بأنساق الزمن الروائي نفسه منقولة إلى الرواية التي تشكل البناء الدرامي، وقد أوجد الدراميون حلولاً لها من خلال أدوات الصنعة الدرامية التلفزيونية، كالمونتاج وبعض مفردات الحوار، كما يتضح في السياق.

وفي نظام السرد المتبع في السينما أو في الدراما التلفزيونية هناك ثلاثة صيغ لبناء النص أثناء كتابته من جهة علاقته بالزمن، وهي :

«- الصيغة الخطية : يعتمد هذا البناء، على دفع تطور الأحداث إلى الأمام انطلاقاً من نقطة بداية محددة إلى نقطة نهاية (...) .

- الصيغة اللاخطية : يعتمد هذا البناء على المفارقات الزمنية التي تكسر السرد الخطي من خلال الاسترجاعات والاستباقات. وتلائم هذه الصيغة أفلام التفكير والبحث عن الحقيقة، وكذلك أفلام التحقيقات والألغاز .

- البنيات المختلطة : وهو اختيار يجمع بين الصيغتين ويتطلب الحذر والدقة حتى لاتتغلب صيغة على أخرى»[1].

**المحور الثاني :** إذا كان المحور الأول قد بني على أساس مشابهة النص الدرامي الموجود بين أيدينا بالرواية، فإن المحور الثاني هو واقعي عملي، أي ذاك الذي يتعلق بآليات التعامل مع الزمن في النص الدرامي نفسه وما يستتبع ذلك من إشارات في السيناريو،أي أنه يؤسس لكتابة خاصة حتى لو تشابهت الأمور مع الرواية، ونلاحظها في كل نص درامي وصل إلى أيدينا، أن هناك إشارة للزمن (النهاري أو الليلي)، وهناك إشارات إلى الزمن تتعلق بالمونتاج حيث يعود إلى الماضي ثم إلى الحاضر، وهكذا حسب تداعيات

(١) حمادي كيروم - الاقتباس: من المحكي الروائي إلى المحكي الفيلمي – ص ٢٧٦.

المشهد، لأن «الحالة الوحيدة التي يمكننها الإيحاء بصورة الذكريات في القص الفيلمي، هي الحالة التي نرفق فيها بالفلاش باك تعليقا تتلفظ به الشخصية نفسها وهي في حالة التذكر، عندها نحصل بفضل التقطيع المرحلي للتعليق الحاضر على أثر بارز يضع الصور في الماضي»[1]، كما يقول جان بول توروك، وهي الصيغة الثالثة التي تحدث عنها حمادي كيروم قبل أسطر.

إن تحديد الزمن أساساً يرتكز إلى بديهية تدور حول أنه ـ أي الزمن ـ المسافة التي تفصل بين لحظتين تتعلقان بالحدث، وهذه نقطة اتفق عليها الدارسون، أما البديهية الأخرى فهي التي تقول إن الزمن هو المسار الذي يمكن من خلاله تحديد ثلاثة اتجاهات في حياتنا هي: الماضي والحاضر والمستقبل، وفيها يتم بناء عملية السرد عموماً. ولقد حسمت السينما، قبل التلفزيون، هذه المسألة، لأنها اعتبرت أن السرد السينمائي «لايعرف سوى زمن واحد هو زمن الحاضر، ويقول كريستيان ميتز: إن الصورة الفيلمية تشبه الوجود، لذا فهي تروي دائما بالزمن الحاضر.. وعلى ذلك فإن الفعل يفترض أن يجري بالنسبة للمشاهد في اللحظة التي يراه فيها على الشاشة، ويترجم هذا الأمر بكتابة السيناريو وبضرورة وصف الأحداث في الحاضر»[2].

ومايهمنا على هذا الصعيد، هو ذاك الذي يأخذ بيدنا ونحن نحاول فهم النص الدرامي التلفزيوني، أي ذاك الفهم الذي يتحدث عن ثلاثة أنساق للزمن هي:

١ - النسق الزمني الصاعد، الذي تتابع فيه الأحداث كما تتابع الجمل على الورق، ويكثر في القصص الكلاسيكي، أي الذي يبدأ بوضع البطل في

(١) جان بول توروك – ص ٢٢٥.

(٢) جان بول توروك - السيناريو :فن كتابة السيناريو - ترجمة د. قاسم المقداد - ص ٢٢٣.

إطار معين، ثم يأخذ بالحديث عنه، منذ نشأته، فصباه، فزواجه، ونلاحظ ذلك في نص الكاتب عبد النبي حجازي (هجرة القلوب إلى القلوب)، حيث نلاحق التسلسل المنطقي للأحداث بين جزء وآخر، وبين حلقة وأخرى، ثم بين مشهد وآخر، فنتعرف على مسار الشخصيات (أبو دباك)، (هديبان) .. وفق هذا النسق الزمني، وعلى مسار الأحداث المرافق لها ..

وفي مسلسل «نهاية رجل شجاع» لجأ الكاتب حسن م.يوسف إلى رصد حياة البطل بالطريقة نفسها، ونتج عن ذلك الـ (قطع) بين مرحلتين من حياة الشخصية الرئيسية للنص أي «مفيد الوحش» - ربما كان السبب يتعلق برؤية المخرج نجدة أنزور لاستخدام ممثلين للشخصية الواحدة - فشاهدنا الفنان (سعد مينه) يؤدي دور مرحلة الفتوة في الحلقات الأولى، ثم نفاجأ بالانتقال، بعد قطع فج في الصورة، إلى الفنان (أيمن زيدان) فنراه يتابع المحطات التالية في حياة «مفيد الوحش» حتى وفاته غرقا اتساقا مع التسلسل المنطقي في رصد حياة البطل..

وكذلك في مسلسل «نزار قباني» حيث كان من الطبيعي أن يلجأ المخرج باسل الخطيب وهو يصور السيرة الذاتية للشاعر الراحل نزار قباني والتي يتدرج فيها النص تصاعدياً أن يلجأ إلى ثلاثة ممثلين: (الطفولة - مجيد الخطيب)، (الشباب - تيم حسن)، (الكهولة والشيخوخة - سلوم حداد)..

٢ - النسق الزمني المتقطع، حيث تتقطع فيه الأزمنة في سيرها الهابط من الحاضر إلى الماضي، أو الصاعد من الحاضر إلى المستقبل، فيبدأ الراوي باستعمال الزمن الهابط ثم لا يلبث أن يقطع الزمن الآنف الذكر، ليبدأ قصة جديدة، وهكذا ..

استخدم الدكتور نزار أمير براق هذه الطريقة في نصه الدرامي (الطبيبة)، وطبعاً دون الحاجة إلى راو، فكنا نعود معه ونحن نتابع مجريات

أحداث النص، إلى الماضي، في مشاهد عديدة (فلاش باك)، ثم نعود إلى الحاضر، وكانت هذه العودة تتعلق أحيانا بجملة واحدة وردت على لسان الشخصية قبل لحظات، كما هي الحال في الحلقة الخامسة، ونقرأ فيها[1]:

| سعيد بك يلحظ شرود مدحت | سعيد بك | شو؟ فين رحنا؟ |
|---|---|---|
| مدحت يزفر ما بصدره | مدحت | أنا من يوم ما ارتحمت أم سوسن.. وجهت كل مشاعري لعملي ومرضاي.. |
| سعيد بك ساخراً | سعيد بك | أنت ضيعت عمرك من غير ماتدوق الهنا، وتستمتع بنعيم الحياة.. عن إذنك. |
| | مدحت | مع السلامة |
| سعيد بك يخرج | | |
| مدحت كأنه يسترجع عمره القاحل من الحب | | «فلاش باك إلى جملة» |
| | صوت سعيد بك | أنت ضيعت عمرك من غير ماتدوق الهنا، وتستمتع بنعيم الحياة.. عن إذنك. |
| | | «ينتهي الفلاش باك» |

٣- النسق الزمني الهابط: الذي يعود فيه الراوي إلى ذكرياته في الماضي..

وقد لجأ إليها المخرج نبيل المالح في سيناريو فيلم « الفهد»[2] حيث يستعيد البطل (أبو علي شاهين) كل ما حصل معه في حياته، وهو ذاهب إلى الإعدام، كما استخدمها الكاتب الإذاعي والتلفزيوني حكمت محسن منذ فجر الدراما السورية في المسلسل المثير «مذكرات حرامي» الذي أخرجه

(١) د. نزار أمير براق - نص مسلسل الطبيبة - الحلقة الخامسة – ص ٢.
(٢) قصة «الفهد» مقتبسة عن قصة تحمل الاسم نفسه من مجموعة «حكاية النورس المهاجر» للروائي السوري حيدر حيدر.

علاء الدين كوكش، واستعان فيه ببطل من عامة الناس ليلعب دور الحرامي: «اسمه فريد راضي اختاره بعد اختبار لعشرات الأشخاص، وقدمه على أنه رئيس عصبة (...) فقد كان لرئيس العصابة المفترض الحق بأن يعترض ويتدخل عندما يشتط خيال المؤلف في المشاهد الدرامية، وأن يعود ليروي ماجرى من وجهة نظره، باعتباره المعني الأول بهذه المذكرات»[1]!

* * *

في الطرف الآخر من ثنائية الزمان والمكان، يطرح المكان نفسه صنو الحديث عن الزمان بشكل تلقائي، وعلى أنه جزء أساسي من الفضاء الروائي وفقاً لسيل وجهات النظر التي طرحت عن هذه الثنائية، والفضاء الروائي «ليس، في العمق، سوى مجموعة من العلاقات الموجودة بين الأماكن والوسط والديكور الذي تجري فيه الأحداث والشخصيات التي يستلزمها الحدث، أي: الشخص الذي يحكي القصة والشخصيات المشاركة فيها..»[2]، ومن هنا فإن المكان جزء من النسيج الذي نتحدث عنه وهو «لايعيش منعزلاً عن باقي عناصر السرد، وإنما يدخل في علاقات متعددة مع المكونات الحكائية الأخرى للسرد كالشخصيات والأحداث والرؤيات السردية.. وعدم النظر إليه ضمن هذه العلاقات والصلات التي يقيمها يجعل من العسير فهم الدور النصي الذي ينهض به الفضاء الروائي داخل السرد»[3].

انتبه كثيرون من الفلاسفة والروائيين إلى أهمية المكان في القصة والرواية على الأحداث والشخصيات في النصوص الروائية والقصصية، إلى

(١) علاء الدين كوكش - دراما التأسيس والتغيير.. – ص ٢١.
(٢) حسن البحراوي - بنية الشكل الروائي .. - ص ٣١ .
(٣) حسن البحراوي - بنية الشكل الروائي .. – ص ٢٦ .

الدرجة التي بنى فيها غاستون باشلار نظرية كاملة حول جماليات المكان وأهميته في التأثير على حياتنا وعوالمنا الداخلية واعتبر النقاد والدارسون كتابه (جماليات المكان) بمثابة «ثورة كوبرنيكية في علم الجمال»[1] كما يقول مترجم الكتاب غالب هلسا..

والسؤال الذي يفرض نفسه على صعيد الرواية والقصة والسينما والدراما التلفزيونية شبيه بالسؤال الذي يجيب عليه باشلار عن ماهية المكان في الصورة الفنية . بل ويخصص الكتاب كله ليجيب على السؤال المتعلق بهذه الماهية «بأن المكان هو المكان الأليف. وذلك هو البيت الذي ولدنا فيه، أي بيت الطفولة، إنه المكان الذي مارسنا فيه أحلام اليقظة، وتشكل فيه خيالنا. فالمكانية في الأدب هي الصورة الفنية التي تذكرنا أو تبعث فينا ذكريات بيت الطفولة. ومكانية الأدب العظيم تدور حول هذا المحور»[2]..

إن المكان في الدراما، ليس معزولاً عن المكان في الرواية أو القصة، ويفترض أن يؤسس مكان التصوير على النحو الذي يبدو فيه مؤثراً في الشخصيات والحوار والحركة التي تتم أمام الكاميرا، وليتأثر هو بها أيضاً. وفي كتابه: أفلامنا وأفلامهم، يؤكد المخرج ساتيا جيت راي «أن القصة (بدورها) تبين المرحلة الزمنية، الصفة المحلية، المركز الاجتماعي للأشخاص الذين يشغلون مواطن معينة، كما تبين الأثاث، والملابس، والأمور الأخرى التي تخدم أموراً هامة. على المصمم أن يعمل ضمن هذه المواصفات»[3]، وهي هنا مواصفات تعود على عناصر الدراما بالقوة ..

وإذا كان المكان والزمان عنصرين متلازمين لا يفترقان، فإن المكان ثابت على عكس الزمان المتحرك، وهو في ثبوته واحتوائه للأشياء الحسية

(١) غاستون باشلار - جماليات المكان - ترجمة غالب هلسا - ص ٥.
(٢) غاستون باشلار - جماليات المكان – ص ٦ .
(٣) الدراما التلفزيونية - التجربة السورية نموذجاً... ص ١٢٢.

المستقرة فيه يدرك بالحواس إدراكاً مباشراً. ذلك أن «المكان صورة أولية ترجع إلى قوة الحساسية الظاهرة التي تشمل حواسنا الخمس، على عكس الزمان الذي يدركه الإنسان إدراكاً غير مباشر من خلال فعله فيه»[1].

ويشكل المكان والزمان، أصلاً «أحد المكونات الأساسية في بناء الرواية. فهما يدخلان في علاقات متعدّدة مع المكونات الحكائية الأخرى للسرد، كالشخصيات والأحداث والرؤيات السردية» وهنا يتم التركيز على نقطة هامة يتحدث عنها الناقد حسن بحراوي تتعلق بالمكان، وهي «أن المكان لا يعيش منعزلاً عن باقي عناصر السرد وإنما يدخل في علاقات متعددة مع المكونات الحكائية الأخرى للسرد في الرواية كالشخصيات والأحداث والرؤيات السردية وعدم النظر إليه ضمن هذه العلاقات والصلات التي يقيمها يجعل من العسير فهم الدور النصي الذي ينهض به الفضاء الروائي داخل السرد»[2]..

وهذا شيء مهم وينسحب على النص الدرامي التلفزيوني، فإذا كان «المكان» من خصائص الأبعاد المادية للحياة الإنسانية في العمل الأدبي الروائي فإن الزمان هو الحياة نفسها، أو هو الوعي بالحياة. ومن ثم أمكن أن يقال: «إن المكان هو «عالم الثوابت» بينما يندرج الزمان في عالم المتغيرات»[3]. ويتمثل الزمن في العمل الروائي، بوعي الشخصيات به، وبحركة الأحداث وتطورها، كما يتمثل أيضاً، بالسرد الذي يجسّد تلك الأحداث، فهل النص الدرامي السينمائي أو التلفزيوني يأخذ القاعدة نفسها؟

---

(١) أهمية المكان في النص الروائي - مجلة نزوى - سلطنة عمان.

(٢) حسن بحراوي - بنية الشكل الروائي: الفضاء، الزمن، الشخصية - ط١ - المركز الثقافي العربي - بيروت، الدار البيضاء ١٩٩٠ - ص ٢٦.

(٣) الدكتور بدري عثمان - بناء الشخصية الرئيسية في روايات نجيب محفوظ، دار الحداثة، بيروت ط١ / ١٩٨٦ ص ١٥٤ - ١٥٥.

في النص الدرامي «سينما + تلفزيون» المكان ببساطة هو الحيز الذي تجري فيه الأحداث وتتحرك فيه الشخصيات و الزمان ببساطة هو الخط الذي يمكن فيه الحديث عن حاضر وماض ومستقبل وصباحاً ومساءً..

وفي المشهد التالي البسيط من مسلسل «قمر أيلول» للكاتب محمود عبد الكريم نموذج واضح عن الفكرة، فهو يتحدث عن مكان «تحت السنديانة في قرية رويسية، ويتحدث عن زمانين ينبغي الانتباه لأهميتهما، وهما : زمان التصوير«غروب»، وزمان جريان الحدث «خطف خلفاً» قبل ٢٥ سنة، وهذا يتطلب، إما تغيير الممثلين أو مكياج متقن :

**المشهد الخامس** **تحت سنديانة** **غروب / خارجي**

| | | |
|---|---|---|
| اللقطة في زمن سابق يعود بنا دفعة واحدة ٢٥ سنة إلى الوراء : بديع ونائلة تحت سنديانة ضخمة وبعيدة عن القرية . الكاميرا ترتفع إلى عيني نائلة . ثم إلى عيني بديع .. نرى حباً عميقاً.. الكاميرا تنزل إلى أيديهما المرتجفة. بديع يلمس يد نائلة فترتجف. يترك يدها.. يسحب يدها ثانية بهدوء . ينظر إليها . العيون تلتقي.. مضطربة.. بعذوبة عميقة. «يفضل أن يكون الصوت مسجلاً» | | |
| | بديع | بحبك . بحبك كتير . لو بعرف قديش بحبك . لو الدنيا كلها بتعرف قديش بحبك |
| يصرخ صرخة عالية | قطع | |

كـان التبـسيط واضـحاً في الأعـمال الأولى، فيكتفـي المخـرج بإشـارة الكاتب الأولية إلى المكان ليبني عليها ما تحتاجه الصورة من إكسسوارات وإضاءة يرسم من خلالها حركة الممثل والكاميرا، لكن مهارات الكتابة تمكنت فيما بعد من تقديم المزيد من الأفكار للمخرجين الباحثين عن أداء أفضل يستخدم الأدوات التي وفرتها صناعة السينما لصناعة التلفزيون كاستخدام تفاصيل في المكان تضيف حيوية إلى المشهد الدرامي..

وإذا كان تحديد الزمان في مشهد (قمر أيلول) قد ساعد الكاتب في تحديد التغير الذي طرأ على الحب، فإن المشهد ٣٥٢ من المسلسل التلفزيوني (الميت الحي) للكاتب الراحل ممدوح عدوان، وهو مشهد ليلي / داخلي في (فيلا) سامر، حدد العوامل المساعدة على الحدث التالي وهو الوصول إلى الرواية، ففي هذا المشهد تكون نادية جالسة وحدها في الصالون، ونقرأ التفاصيل التالية:

**«التلفزيون ينهي إرساله، تنهض وتطفئه وهي تتطلع إلى الساعة، تتحرك في الصالون ضجرة.. تقع عينها على الرواية، وهي على الرف. هناك نسختان . تقلب إحداهما وعليها إهداء شريف والثانية التي جلبها سامر . تلقي النسخة الأولى جانباً وتتناول الثانية، ثم تذهب وتضطجع على الأريكة وتبدأ القراءة»[1]..**

يلاحظ القارئ مباشرة مهارة كاتب السيناريو في عاملين أساسيين قدما للمخرج فرصة لتصوير مشهد على غاية الأهمية : الأول هو المكان، فأين يصور المخرج هذا المشهد ؟ هل سيجد أي صالون فيه رف وحيز للحركة ويكتفي بذلك ثم يصدر أمراً بالتصوير ؟

---

(١) سيناريو «الميت الحي» - الكاتب ممدوح عدوان - ص ٣٧٦ .

الثاني : الحالة النفسية (الضجر) التي تعيدنا بسلاسة إلى (الرواية)، التي هي أحد العناصر الأساسية في أحداث المسلسل ..

لا بد من القول بأن هذه الملاحظات التي وضعها الكاتب للمكان في السيناريو تأخذنا إلى الفن الأم، أي السينما، ففي السينما انتبه المخرجون إلى العلاقة بين (الكاميرا) و (المكان)، فيمكن للمخرج أن يصور المشهد في (المكان الطبيعي) : الشارع / أي شارع . الغرفة / أي غرفة . الصالون / أي صالون .. وعملياً يفترض أن يصور المشهد في (المكان الواقعي)، ولهذا مهمة يقوم بها مصممو المناظر كما فعل تراونر مصمم المناظر الفرنسي في رؤية يقول فيها: «إن الغرفة المناسبة للمعيشة لن تكون مناسبة لتصوير فيلم. وينبغي أن يكون الديكور واقعياً، ولكن ليس طبيعياً، وأي ديكور يكون غاية في حد ذاته لايعتبر ديكورا صالحا للسينما»[1] ..

في الدراما التلفزيونية، ونتيجة تدخل العوامل الإنتاجية، تتراجع حرفية ومهارة الإخراج أمام تدخل العوامل الإنتاجية، وهذا يعني ضياع هذه المعطيات، فيختلط الواقعي بالطبيعي .. أما المخرج الناجح الذي يعتمد على كاتب سيناريو ماهر، فإنه يجد نفسه أمام سيناريو يفرض عليه التفريق من خلال الملاحظات التي يكتبها فيقوم بتصنيع مشهد ناجح !

كانت ملاحظات كاتب السيناريو في المشهد الذي تحدثنا عنه قبل قليل مفتاح الفكرة التي تسعى إليها الكتابة للسينما، فالكاتب ممدوح عدوان أراد من ملاحظاته على (الصالون) أن يحقق عاملي (الضجر، الذي يؤدي بدوره للوصول إلى الرواية)، أي ينقل الصالون من مجرد مكان هندسي إلى مكان مؤثر في الشخصية قادر على عكس صورة الملل في نفسها، (مشاهدة التلفزيون )، وعندما نقول (التلفزيون ينهي إرساله) فهذا يعني أن (الزمن)

---

(١) رالف ستيفنسون، جان جوبري - السينما فناً – ص ١٨٩.

هو آخر الليل، وعندما ينهي التلفزيون إرساله ليس هناك مايسلي لأن الفضائيات لم تكن موجودة، ومن ثم لا بد من إيجاد الحل للخلاص من الملل في آخر الليل: (وجود رف .. وجود الرواية ..)، ثم العودة إلى القراءة ومن ثم التقدم في الحدث الدرامي المتعلق بالرواية التي تقرؤها نادية، لأنها هي - أي الراوية - مفتاح التداعيات والايقاع الدرامي لأنها (مسروقة) وينبغي أن يعرف المجتمع هذه الحقيقة !

كان يمكن أن يلجأ أي كاتب عادي لكتابة المشهد دون تحديد تلك الملاحظات، فيكفي أن يقول إن ليلى في الصالون تمسك الرواية الموجودة على الرف، وتشرع بالقراءة. ويكون هنا المكان (طبيعياً)، أي : مجرد صالون، لكن الفرصة ستكون ضعيفة أمامه لأن بإمكان من يحس بالضجر في هذا المكان أن يذهب فيشعل التلفزيون، أو يذهب إلى الشرفة، أو ربما يذهب إلى المطبخ لتناول الطعام، ولكن ينبغي أن يتحقق (الضجر) الذي يأخذ بنا إلى (الرواية)، وهي بيت القصيد ؟ إن ذلك يحتاج إلى المكان الواقعي، المكان الذي يمكن أن يؤدي إلى الضجر من شيء والبحث عن شيء آخر يقتله أو ينفيه !

في المشهد الذي كتبه ممدوح عدوان، نلاحظ أن هناك ( قطع) في مشهد الصالون عندما يصل الضجر بناديا إلى القراءة . القطع ينقلنا إلى مشهد طويل ثم إلى مشهد ثان وثالث وكأن السيناريو يريدننا أن ننسى الرواية، وفي المشهد ٢٦١ تعود ناديا إلى الظهور، وقد تحول الزمن من (ليلي) إلى (نهاري)، واندفع الحدث إلى عقدة سيفاجأ بها المشاهد بعد أن وصلت ناديا في القراءة إلى نصف الرواية .. فنقرأ عندها المشهد الجديد ٢٦١ (١):

(١) ممدوح عدوان - سيناريو «الميت الحي» ص ٣٩٢ .

| المشهد ٢٦١ | فيلا سامر | نهاري / داخلي |
|---|---|---|
| ناديا تقرأ الرواية. وصلت إلى قرابة منتصفها . تهز رأسها مستغربة، ثم تنهض إلى الهاتف.. | ناديا | ألو .. سامر .. شو عم تشتغل ؟ بدي أسألك أنت قرأت رواية شريف شي؟ مو معقول. أسلوبه تقول أسلوبك بالذات. كأنك أنت كاتبها.. خسارة أنك بطلت تكتب أدب. |

نلاحظ في هذا المشهد أن الكاتب ممدوح عدوان لم يحدد المكان الذي كانت ناديا موجودة فيه داخل الفيلا لأنه لم يعد مهما في أداء الدور المؤثر على الشخصية . هل هي لاتزال في الصالون، أم ذهبت إلى غرفة النوم، أم توجهت إلى غرفة الطعام .. لقد ترك ذلك لأريحية المخرج، لأن المهم في المشهد هو أن نعرف أن ناديا قرأت نحو نصف الرواية وأنها ترى شبهاً بين ما قرأت ومابين أسلوب سامر، وهي خطوة باتجاه اكتشاف أن الرواية سرقها شريف من سامر !

لنبحث عن مكان آخر، في عمل درامي آخر ونتعرف عن مهمة المكان والزمان ومعناهما في سياق عملية السرد الدرامي وحركة الشخصيات والزمان الذي تتحرك فيه الأحداث، وليكن ذلك من نص مسلسل مهم للكاتب حسن م.يوسف هو: مسلسل (سقف العالم)، وفي أحد مشاهده نقرأ التفاصيل التالية كما وردت في النص :

| جناح يدراسيل في قصر هوروت | | ليلي – داخلي |
|---|---|---|
| الشخصيات: يدراسيل، بليويف<br>في ضوء المصباحين اللذين ينيران جناح يدراسيل، نرى العريسين في سريرهما كلوحة حية تعبر عن الحب | | |

| | | |
|---|---|---|
| بكـل معانيـه. يدراسـيل نائمـة إلى جانب بليويف منفوشة الشعر، بينما بليويف مستلق على جانبه يتأملها في نومها وعلى وجهه ابتسامة تـنم عن سعادة من نوع خاص.<br>يترامى إلى مسامع بليويف صياح ديك في مكان ما، ينزل بليويف من السرير بهدوء شديد ويشرع في ارتداء ثيابه.<br>تستيقظ يدراسيل، تطلق غمغمة استلذاذ، تمد يدها دون أن تفتح عينيها تتحسس مكان بليويف إلى جانبها في السرير وعندما تجده شاغراً تستيقظ دفعة واحدة .<br>تلتفت يدراسيل من وجهة نظرها نرى بليويف إلى جانب السرير يرتدي ما تبقى من ثيابه، تهدأ عندما تراه، تقول برقة وبلهجة ممازحة | | |
| | يدراسيل | ظننتك هربت مني! بليويف |
| يقول بليويف بلطف | بليويف | أنا محارب يدراسيل، ولكنني لست بمجنون! ولا يهرب من جنتك إلا مغفل أو مجنون! |
| تقترب يدراسيل من زوجها وعلى وجهها علائم النعاس، تقول بدلال | يدراسيل | ما يزال الوقت مبكراً على المغادرة. هذه صيحة الديك الأولى. |
| | بليويف | لا، أيتها الحبيبة، لقد صاح الديك مرتين قبل هذه الصيحة، وقد آن الأوان كي أنضم إلى رجالي |
| | يدراسيل | سمعت أن العريس في بلدان أخرى يلزم عروسه شهراً |

| | | |
|---|---|---|
| | | كـاملاً فـلا يفارقهـا أبـداً. والجميـع يقولـون إن ريـاح تموز، الجنوبية الدافئة قد تدوم عـدة أسـابيع، فـماذا يحدث لـو بقيـت معـي يـومين أو يومـاً واحداً على الأقل. |
| يبتسم بليويف، ويقول برقة وحزن | بليويف | كلماتك أيتها الحبيبة تعبر عـن أعمـق رغبـاتي وأغـلى أمنيـاتي، لكـن أول واجبـات المحـارب أن لا ينـصاع لرغباتـه، وأن يعطي أمانيه أذناً صماء! |
| يعانق يدراسيل | بليويف | لقـد آنـت لحظـة الـوداع يـا حبيبة، واعلمي أن هذه الليلـة القـصيرة التـي أمـضيناها معـاً كانـت بالنـسبة لي منـيرة بالسعادة أكثر من حياة برمتها. لـذا أعتـبر كـل الأوقـات التـي سأعيشها بدءاً من هـذه اللحظـة بمنزلة هدية من الآلهة. |
| يحاول بليويف أن يتفلت من ذراعي يدراسيل لكنهـا تـشبك يـديها حـول عنقه، يقول برقة ورجولة | بليويف | أتمنـى عليـك يـا حبيبـة، أن لا تجعـلي لحظـة وداعنـا أكثـر صـعوبة، وأن تـسمحي لي بـأن أعانقك للمرة الأخيرة قبـل أن أنطلـق لـشأني، عـلى أمـل أن ألقاك في وقت قريب |
| تـضم يدراسـيل بليويـف إلى صدرها، تقول برقة ورجاء | يدراسيل | لقـد رفـضت أيهـا الحبيـب أن تعدني بـأن تحافظ عـلى نفسك من أجلي، لـذا سـأطلب منك أن تقاتل ببسالة، كـي تعـود لي منتصراً من هذه المعركـة، التـي سـتحدد مـصير مملكـة روثغـار وجميع من فيها.. |

| | | |
|---|---|---|
| | | عد لي سالماً يا بليويف، فأنا أنوي أن تكون لي أسرة كبيرة من الأبناء. |
| يعانق بليويف يدراسيل للمرة الأخيرة | بليويف | كوني على ثقة أيتها الحبيبة، انه ما من رجل على سطح الأرض لديه دافع للحياة أقوى من الدافع الذي تهبينني إياه! |
| يعانقها بسرعة للمرة الأخيرة ثم يتجه نحو الباب، يفتحه ويخرج دون أن يلتفت | | |
| | قطع | |

نلاحظ في المشهد الذي مر شحنةً كبيرةً من العاطفة يحددها الموقف الصعب واللحظة الحاسمة في المشهد الدرامي، ولذلك انتقى الكاتب حسن م. يوسف مكاناً حساساً هو (غرفة النوم) ولحظة ذات معنى من الحياة (فجر ليلة الزفاف)، وتحرك خلال هذه المعادلة بين المكان والزمان ليقول لنا ما يريد قوله على لسان بليويف: «أول واجبات المحارب أن لا ينصاع لرغباته، وأن يعطي أمانيه أذناً صماء!»، أي إن الفروسية تتطلب من الفارس أن يقدم على مثل هذا الموقف حتى في أدق اللحظات والأوقات في حياته وأكثر حساسية، كما لو كان قد أمضى ليلة دافئة هي الأولى مع زوجته!

هنا كان انتقاء (المكان) و(الزمان)، في معادلة تشكيل الموقف الدرامي على غاية المهارة، وهذا لانشاهده إلا في الأدب أو في السينما، وقد أدرجته الدراما التلفزيونية السورية في مشهد جميل معبر من مسلسل « سقف العالم»!

* * *

بشكل عام، إن الحديث عن الزمان والمكان في النص الدرامي السوري لايحتاج إلى ذلك التفصيل الذي يمكن أن يحتاجه الحديث عن

الزمان والمكان في الرواية عموما والرواية السورية خصوصا، فهناك قاعدة يمكن استخلاصها من البحث الروائي هي أن «المكان يسم الأشخاص والأحداث الروائية في العمق»[1] وهي حقيقة تفرض نفسها حتى على الدراما، لأنه لا يمكن أن يكون هناك نبض للدراما والحياة أصلاً خارج إطار الزمان والمكان وهنا نستغني عن بحث آخر يتعلق بجدل الفلسفة والأدب حول الزمان والمكان والمفاهيم الفلسفية المتعلقة بهما..

ومع ذلك، فإن التشديد على هذه النقطة في مجموع النصوص التي توقفنا عندها، يكشف نوعاً من التفاوت في مسألة التعاطي مع الزمان والمكان بين كاتب وآخر لأن كثيراً من الكتاب تركوا هذا التدقيق المهم في أكثر الأحيان للمخرجين ولمهندسي الديكور الذين يضعون آليات التنفيذ لتصورات الكاتب عن الزمان والمكان في مسار النص الدرامي، وربما في تفاصيل كل مشهد، وهذا ما كشفه الفنان حسان أبو عياش مهندس الديكور الشهير الذي صمم عدداً كبيراً من ديكورات الأعمال الدرامية، وخاصة الشامية ..

إن الصورة العامة، لتعامل كُتّاب الدراما السورية مع المكان في النصوص الأولى جاءت تلقائية، أي محددات معروفة كالغرفة والمكتب والحقل والبيدر، وقد ظلت في خاطر كل منهم أن التصوير يجري في الاستوديو، وهذا يعني أن المكان كان بالنسبة إليهم مجموعة أطر هندسية، يطلقون عليها وصفا محدداً يقوم مهندس الديكور بترتيبها كما يريدون، ومن بين هذه الأمكنة التي واجهتهم:

آ - المكان المتخيل للأعمال المترجمة أو المقتبسة أو التاريخية، فكانوا يتركونها دون وصف أو يلمحون ببعض الصفات الضرورية

---

(١) الناقد غالب هلسا، دلالة المكان في قصص زكريا تامر ، ص ١٢١.

للمكان، وكان الكاتب يرسمها سريعا بجمل قصيرة على ورق السيناريو، ثم يتعامل معها مهندس الديكور ويؤصلها لتناسب النص الدرامي الجديد..

ب - المكان الواقعي المعاش للأعمال المحلية التي تفترض أن الكتاب سيتعاطون معها كما هي من حولهم لأنها نصوص من الواقع السوري، أو نصوص أدخلوها إلى هذا الواقع. وبالتالي كان من الطبيعي مشاهدة البيت السوري والحارة الشامية والزقاق والشارع ناهيك عن الساحات والفلل والمتنجعات وهي هنا الأمكنة التي تشابه الواقع أو التي ربما تكون هي نفسها التي جرت فيها الأحداث..

جـ - المكان التراثي المرتبط بالتاريخ، وكان على كاتب النص أن يقدم مفاتيح هذا المكان إلى المخرج ليبحث عنه في قلعة أو خان أو في مدينة أثرية، أو ربما يترك مهندس الديكور ليرسم ملامحه بما يتوافق مع ما تتطلبه المعطيات التاريخية من توصيف ودراسة هندسية أو جمالية أو نفسية إذا تطلب الأمر.

كل هذه المعطيات يعبر عنها العاملون في صناعة التلفزيون بتكثيف آخر يذهبون إليه بحكم البديهيات، لكنها بديهيات مبنية على رؤى نتجت وتنامت في ظرفها، ثم مالبثت مفاهيمها أن تطورت مع تطور النص الدرامي نفسه. فالمكان بالنسبة إليهم هو «كل موضع تجري فيه الأحداث في مجال العمل الذي نقدمه، سواء كان على هيئة مناظر مقامة داخل الاستوديو مع فرشها ومكملاتها الثابتة، أم في خارجه في الطبيعة في الهواء الطلق في المدينة أو القرية أو المزارع أو الصحراء أو البحر ..إلخ. أو داخل بناء خارجي مثل قاعات المحاضرات أو الفنادق أو المنازل العادية .. إلخ»[1].

(١) حسين حلمي المهندس - دراما الشاشة بين النظرية والتطبيق للسينما والتلفزيون ج ٢ - ص ١٣.

وبطريقة عملية يسعى التأسيس النظري لصناعة الدراما للتذكير بأن مايهمنا من المكان هو ما تراه الكاميرا ـ ثم لنلاحظ كيف يتم فكرته ـ «.. ما تراه الكاميرا منه سواء باستمرارية حركتها في استعراضه أو بكسر الاستمرارية عن طريق القطع وتجاوز اللقطات، وكأننا بذلك نعيد تشكيل المكان بما نراه على الشاشة حسب اختيارنا وتنظيمنا وبما يكمله المشاهد بخياله»[1].

ومع التعمق في قراءة مايرد في هذا التفسير للمكان كما يراه صناع الدراما (المهنيون وليس كتاب السيناريو)، فإننا نكتشف أن الجميع متفقون على ثوابت مفهوم المكان ودوره، وكما سنورد على لسانهم بعد قليل، فإنهم يهتمون حتى بالبيئة التي ينتمي إليها المكان، فكما أنهم يستخدمون كلمة المكان بمدلول أشمل وننقل عن لسانهم فهما للبيئة يقول: «نعني بها المكان نفسه مضافاً إليه مايوجد فيه بصورة معتادة، أي مكملاته المعتادة مثل الستائر والسجاجيد والصور المعلقة على (الحوائط) والمفروشات و(الفازات) والتماثيل وأدوات المطبخ ..إلخ وذلك في المناظر الداخلية، وأيضاً ما هو معتاد تواجده في الأماكن الخارجية، مثل المحال التجارية والسيارات وحركة المرور عموماً في الطريق وهكذا..»[2].

وفي الملاحظة التالية، يتحول المكان إلى وعاء للحدث كما يتطلبه الحدث لا كما هو المكان عادة، وهذه نقطة مهمة لأن المكملات الأخرى غير المعتادة تلعب دوراً خاصاً في الحدث، فمثلاً «المسدس الذي تضعه الشخصية تحت الوسادة للدفاع عن النفس أو حقيبة السفر أو الأوراق أو الخضراوات اللازمة لإعداد الطعام... إلخ»[3]، وهناك أشياء أخرى..

---

(١) حسين حلمي المهندس - دراما الشاشة .. ج٢ - ص٣ .
(٢) حسين حلمي المهندس - دراما الشاشة.. ج٢ - ص١٤ .
(٣) حسين حلمي المهندس - دراما الشاشة.. ج٢ – ص ١٤.

ويدل ذلك على أن الحاجة إلى من يهتم بالمكان ضرورية، فإذا كان النص لايكفي والمخرج يريد المكان على شكل محدد، فإن المجسد الحقيقي للمكان بصرياً ومادياً أمام الكاميرا هو مهندس الديكور، والعمل الذي يقوم به هذا المهندس مع طاقمه «يحدد الحيز الذي ستجري فيه الأحداث، وهذا الحيز له علاقة بالنص، وله علاقة بطريقة الإخراج وأسلوبه وإيقاعه»[1] هذا ماقاله حسان أبو عياش مهندس الديكور الذي صمم ديكورات مسلسل أيام شامية الشهير!

كما أن الخطوات المتتابعة لمسيرة عمل مهندس الديكور تمس بشكل جوهري مسيرة العمل الدرامي أثناء التنفيذ أو في حالة جاهزية العمل للعرض بعد الإنجاز ..[2].

* * *

ومنذ بداية الإنتاج الدرامي في التلفزيون العربي السوري، رسخ المعنيون في صناعة الدراما ضرورة التشاركية في وضع آليات تنفيذ النص لأن المكان الوحيد للتصوير هو الاستوديو، وعندما صار بالإمكان خروج الكاميرا من الاستوديو سجلت ذاكرة صناع الدراما أن المخرج (لطفي لطفي) هو من أخرجها إلى الطبيعة وأن المخرج هيثم حقي هو من صور بكاميرا واحدة ومن خلال عربة نقل أوبطريقة سينمائية خارج الاستوديو، لكنها لم تسجل الأرضية أو النظرية التي تم التعامل من خلالها مع المكان وهو يمس صلب العمل الدرامي ..

في ذلك الوقت كان هناك طريقة جادة للشروع في صناعة العمل الدرامي، هي مرحلة على غاية الأهمية تتعلق بالطاولة التي يجلس عليها الجميع لمباركة العمل بخطة لإنجازه، فعلى مائدة (البروفات) كان يجري

(١) راجع الدراما التلفزيونية - التجربة السورية نموذجا.. - ص١٢٢ومابعد حيث يشرح الكتاب هذه المسألة من خلال حديث مع مهندس الديكور المذكور ..

(٢) المرجع السابق - الصفحة نفسها ..

نقاش كل هذه التفاصيل «هذه المائدة، التي كانت تمتد طويلاً قبل الشروع في التصوير، كان يقرأ النص، بوجود كاتبه، ومخرجه، ومهندس الديكور ومدير التصوير، والممثلين، ويتم بناء التصور الحقيقي الذي سنشاهده على الشاشة بعد حوار يؤدي إلى تثبيت وجهة نظر للعمل من كل الزوايا»[1].

كان المكان الذي يتوضّع أمام الكاميرا في موقع التصوير (اللوكيشن)، ومن ثم الذي نراه على الشاشة، حصيلة الرؤيا الجماعية المتعلقة بربط التفاصيل الدرامية مع المكان، وهذه الحصيلة نمتْ من خلال حوار بين الكاتب والمخرج ومهندس الديكور على الأقل، إضافة إلى التعاطي معها من جهة التمثيل والتصوير والإضاءة لتؤدي الدور المنوط بها في السياق الدرامي للمكان المناسب لها كما يراه النص والمعنيين في صنعه..

وهذه (الجلسات التشاورية) كانت تنقل النص الدرامي عند تنفيذه من أفكار أولية على الورق إلى مشروع متكامل مدروس يمكن النظر إليه بطريقة مقبولة من كل الاتجاهات. ولابد من الاعتراف أن النصوص الدرامية لم تكن جميعها تشرح الأمكنة التي تجري فيه الأحداث، كما يفعل الروائيون فيثيرون في مخيلة القارئ صوراً وهمية تستوعب الأحداث التي يندمج بها هذا القارئ، بل كانت تقدم إشارات (تزيد عند بعض الكتاب أو تنقص عند بعضهم الآخر)، لكنها تساعد على تفسير علاقات الأمكنة مع الشخصيات والأحداث..

ودون حاجة لمزيد من الأمثلة يتأكد عملياً أن النص الدرامي يفقد معناه عند غياب المكان والزمان فيه، لأن أشياء أساسية ستغيب تلقائياً إلى درجة تصبح فيها الصورة بيضاء تماماً. أما المعاني التي يود المتابع التعرف إليها نتيجة لأثر المكان في الشخصية، كما هي الحال في الرواية، فتتحول هنا،

---

(١) د. فؤاد شربجي - من حوار مع المؤلف حول هذا الموضوع في ١٥ /٨/ ٢٠١٥.

إلى ضرورة الصناعة البصرية في التلفزيون والسينما التي تستلزم شيئاً وصفياً لهذين العنصرين، فتصبح صورة يحددها صانعو المشهد بأضوائها وظلالها وبالإكسسوارات الموجودة فيها.

هناك عاملان مهمان شغلا النقاد كثيراً على صعيد النقد الروائي يغيبان لتحل بدلاً منهما صورة واضحة جلية، فما من نص درامي سينمائي أو تلفزيوني إلا ويضعنا كاتبه مباشرة ضمن محددات وصفية للمكان سواء كان معاصراً أم تاريخياً، أم كان داخلياً أم خارجياً. إضافة إلى محددات واضحة للزمان الذي يتمظهر أمام الكاميرا وفي مسيرة ونمو السرد والشخصيات والحوار الذي يجري على لسانها أو من خلال وقائع الأحداث التي تعيشها، وعلينا هنا الأخذ في الحسبان « أن الزمن السينمائي أو التلفزيوني مختلف عن الزمن الحقيقي، وكل منهما مختلف عن الآخر»[1] كما ورد خلال الحديث عن الزمان.

لنذهب الآن إلى نص فيلم عصري في زمانه ومكانه هو الفيلم السوري (رؤى حالمة)، وهو سيناريو أدبي، تبرز هذه الهواجس تلقائيا مع الصفحات الأولى منه، فـ «مع بداية استطالات ألوان الفجر المتماوجة معلنة عن تأجج يوم جديد ساخن يحمل في مكنوناته انصهارات هامة لمواقف صامتة، أو ربما متفجرة، تعكسها موسيقا الفيلم التي يمتلئ إيقاعها بشحنات من الترقب والتوتر، تطغى على أصوات قصف وانفجارات تسمع من بعيد بين الفينة والفينة .. »[2].

في هذا المقطع يفرض السؤال نفسه في رأس قارئ (النص)، أو مشاهد (السينما): أين تجري الأحداث ومتى؟ وبالطبع لن يتأخر كاتب

---

(١) سيمون فيلدمان - سيناريو روائي ..سيناريو وثائقي - ترجمة علاء شنانة - دمشق ٢٠١١ – ص ٣٥.

(٢) سيناريو فيلم رؤى حالمة - قصة وسيناريو وحوار: واحة الراهب - دمشق ٢٠٠٩ - ص٥ .

النص ولا المخرج عن الإجابة: «ينطلق ميكرو باص في طريق سفر.. تحيطه من الجانبين السهول والهضاب والجبال. نلمح من إحدى نوافذه المتكسرة وجه صبية..»[1].

يعود السؤال: طريق سفر إلى أين ؟! خاصة وأن التفاصيل تتحدث عن قصف جوي وشاحنات وسيارات إسعاف.. وتأتي الإجابة: «من النافذة الأمامية للباص بدا وكأننا اقتربنا من الحدود السورية اللبنانية. تلوح من بعيد دورية شرطة عسكرية..إلخ»[2] هذا يعني أننا في حرب تجري وقائعها في العصر الذي نعيش فيه في مكان وزمان محدد، ومن السيناريو نكتشف:

المكان الأول: خارجي - طريق سفر - الحدود السورية اللبنانية.

المكان الثاني: داخلي - ميكرو باص - صبية تجلس على مقعد فيه.

أما الزمان فنتعرف عليه، بمعناه التاريخي، من السياق، اجتياح إسرائيل ١٩٨٢..

ماذا يفعل قارئو النص الذي مر ؟

يفكر المخرج في زوايا التصوير وأمكنتها:

- خارج الميكرو باص وهو يمشي..
- داخل الميكرو باص من وجهة نظر الصبية.. إلخ
- الكاميرا تقف في الخارج تأخذه وهو ينطلق على وقع الانفجارات..

كاتب السيناريو يريد أن يهيّئ لنا المسار للأحداث التالية فيصل إلى شخصية في قلب حدث من خلال مخطط يتصور إمكانية تنفيذه، أما نحن فنريد أن نشاهد الفيلم ونتعرف على القصة وأحداثها وأمكنتها!

* * *

(١) المصدر السابق – ص ٥.

(٢) المصدر السابق – ص ٦.

# الفصل الثاني

## عناصر ومفاتيح البيئة الدرامية

في مراجعة النصوص الدرامية المتوفرة نجد أن المفردات التي شكلت المحددات الأساسية للأمكنة في الدراما التلفزيونية السورية انحصرت بالعبارات التالية :

**الحارة - الزقاق - الساحة - السوق - المقهى - البيت العربي - أرض الديار - البحرة وحوض الزريعة والأشجار - الغرفة - الحمام العام - البستان - الفيلا - الصالون - المطبخ - ساحة القرية - البيدر - مضافة المختار - القن - غرفة الموتور في البستان - مكتب المدير - العيادة - المدرسة - الصف - البلدية - الباحة - موقف الباص - داخل السيارة.**

عملية الجرد هذه تمت بشكل عفوي، أما عندما يتم جمع الأمكنة وفقا لتصنيفات مفترضة، كالأعمال التي وصفت بأعمال البيئة، فإننا نلاحظ وجود سمات خاصة تجمع هذه الأمكنة التي ستصور فيها مشاهد المسلسل الدرامي، وفقاً لما يلي :

**الحارة - الزقاق - الساحة - المقهى، البيت - أرض الديار - البحرة - شجرة الليمون - الليوان - غرفة الضيوف - الجامع .. إلخ.**

أي أن هناك دوراً مهماً للأمكنة في تحديد أو في التعرف على بيئة محددة، وفي القائمة التي سبقت عن الأمكنة الواردة في النصوص الدرامية السورية، يجب أن نطرح أسئلة تتعلق بعلاقة الشخصيات والأحداث والعلاقات الاجتماعية بها، فإذا كان واضحاً أنه لايمكن أن يكون هناك وجود لشخصيات وأحداث خارج إطار الزمان والمكان، فإن المكان هنا يحتاج إلى نوع من التحديد لأنه يمكن أن تقع أحداث (حرب البسوس) في الصحراء، ولا يمكن أن تقع في حارة دمشقية، ومن ثم يمكن أن تنمو شخصيات مسلسل(أبو كامل) في حارة قديمة في مدينة على شاكلة دمشق، وفي أجواء شبيهة بتلك التي تعيشها المدن في مراحل تاريخية محددة ولا يمكن أن تنمو شخصيات هذا المسلسل وتتفاعل في منطقة البادية أو منطقة غابات وأدغال..

هناك ارتباط قائم بين الأحداث والشخصيات التي تتصارع في ظروف تاريخية محددة، وبين الأمكنة التي يجري فيها هذا الصراع، ومن ثم لابد من وجود نوع من العلاقات الاجتماعية والاقتصادية ونمط العيش في كل مكان تنشأ فيه حياة اجتماعية في مجتمع بشري ما . فما هي الأمكنة التي تحدد بيئة اجتماعية في الدراما، وكيف يمكن الحديث عن توصيف بيئة ما يحددها المكان، وهل يمكن أن تتداخل المفاهيم على حساب منطق العلاقة بين الشخصيات والمكان؟

إن أول إشارة تأخذ بيدنا إلى هذا الموضوع هي أن (المكان مفصلاً هو مفتاح من مفاتيح البيئة)، فعندما نتحدث عن (البيدر)، فهذا يعني أننا أمام بيئة زراعية فيها حصاد، ويمكن أن نكون في قرية ما أو في مزرعة أو في أي مكان يمكن أن ينتمي إلى الريف.

وعندما نتحدث عن الخيمة والجمل والرمل المترامي، فهذا يعني أننا نتحدث عن بيئة صحراوية فيها جفاف، وفيها نمط اجتماعي محدد ونوعية علاقات غير موجودة في المدينة أو الريف، وتختلف عنها..

وعندما نتحدث عن أبنية وحارات وسيارات وصخب ودوائر دولة، فهذا يعني أننا نتحدث عن بيئة معاصرة في مدينة معاصرة، وتختلف هذه البيئة عن الريف أو الصحراء وواقعياً وطبيعياً لا بد أن يكون لكل بيئة من هذه التي أشرنا إليها تاريخها وأخلاقها وقيمها وعاداتها وتقاليدها .

أول نتيجة يمكن الوصول إليها هنا هي أننا وعندما يفتح المشهد الدرامي على مكان محدد فإن من الطبيعي أن نبادر إلى البحث عن أصله في ذاكرتنا وفي الخزان الذي تتراكم فيه المعرفة عندنا، وهو هنا مؤشر حقيقي يقدم لنا سيلاً من المعلومات التي تثقفت بها ذاكرتنا.

إن الحديث عن بيئة ما، نجد محدداته مباشرة في الأمكنة التي تتوالى في مشاهد النص الدرامي الذي بين يدينا، وكما هو الحال في النموذج التالي، فإن الأوجه التي يظهر فيه المكان بناء على إشارات الكاتب مازن طه، وهو كاتب يعرف كيف يتعامل مع نصه وعناصر هذا النص، نكتشف مباشرة أن ما نبحث عنه قدّم نفسه منذ المشهد الأول :

**المشهد الأول** **نهاري / خارجي** **لقطة عامة**[1]

| | | |
|---|---|---|
| البداية مع لقطة عامة لمدينة دمشق من قمة جبل قاسيون .. مع حركة بان للكاميرا تُظهر مدى اتساع الرقعة العمرانية للمدينة .. يكتب على الشاشة : دمشق : خريف عام ٢٠٠٤ ترافق اللقطة مع موسيقا مناسبة او مقطع لأغنية من أغاني السيدة فيروز | | |
| يربت على كتفه بشيء من المجاملة والتعاطف الكاذب | رضوان | اللي صبر كل هالسنين بيصبر شوي تانية .. طلاع لوصلك |

(١) مازن طه - نص مسلسل سكر وسط - الحلقة الأولى - المشهد الأول والثاني.

| | | |
|---|---|---|
| | أبو جميل | بس زتني باول الشارع عند موقف الميكرو وكتر الله خيرك |
| | رضوان | شرف |
| يصعد الرجلان الى السيارة .. تنطلق السيارة .. وابو جميل مازال ينظر من النافذة نحو البناء يتأمله برجاء ممزوج بالألم | | |
| | قطع | |

في المشهد الأول الذي مر، لم يُسمّ الكاتب مازن طه المكان كما هي العادة قبل الدخول في تفاصيل المشهد، بل أشار إلى اللقطة العامة التي ستكشف المكان مباشرة، وعندما بدأ تفصيل المشهد لم نفاجأ بأن المكان هو دمشق لأن اللقطة العامة كشفت الجبل الذي هو هوية المكان، وفي التفاصيل نقرأ «البداية مع لقطة عامة لمدينة دمشق من قمة جبل قاسيون .. مع حركة بان للكاميرا تُظهر مدى اتساع الرقعة العمرانية للمدينة .. يكتب على الشاشة : دمشق : خريف عام ٢٠٠٤»، والتحديد هنا مكاني / زمني دمشق في عام ٢٠٠٤، وكأنه يريد أن يقول لنا إنه في هذا المكان وفي هذا الزمان ستجري الأحداث التي يرويها نص: (سكر وسط) الدرامي، وللمزيد من التحديد نقلنا إلى المشهد الثاني في ضاحية سكنية :

| المشهد الثاني | ن / خ | ضاحية سكنية[1] |
|---|---|---|
| نفتح على احد ضواحي المدينة السكنية الحديثة .. والمنطقة التي نراها في الكادر عبارة عن تجمع لأبنية شاهقة أو متوسطة الارتفاع ما زال معظمها قيد الإنشاء أو قيد | | |

(١) مازن طه - سكر وسط ... -المشهد الثاني .

| الاكساء وهي منطقة غير مأهولة بالسكان بعد وتقع على أطراف المدينة .. ثم تركز الكاميرا على أحد الأبنية سنسميه بناء الجمعية .. وهو عبارة عن بناء على الهيكل مؤلف من ستة طوابق ولا وجود لأي ورشة تعمل فيه .. بل هناك بقايا ومخلفات رمل وحصى .. وحديد ملقاة بإهمال هنا وهناك .. وثمة غرفة للناطور .. نستدل عليها من بعض قطع الغسيل المنشورة على حبل في زاوية المكان وهي الإشارة الوحيدة إلى وجود حياة في هذا المكان..<br>بعد استعراض المكان.. نرى في الكادر السيد رضوان وهو رجل في الستين من عمره يخرج من البناء نحو سيارته الفخمة المتوقفة جانباً.. والناطور في العمق يلوح له مودعا بينما يسير خلفه بخطوات سريعة أبو جميل أيضاً في الستين من عمره ويبدو أنه فقير الحال وهو أحد أصحاب الشقق. | | |
|---|---|---|
| | أبو جميل | سيد رضوان وبعدين يعني؟؟ |
| يقف ويلتفت اليه | رضوان | شو هي بعدين ؟؟ |
| | أبو جميل | لإيمتى رح تضل البناية هيك ؟؟ صرلها خمس سنين عالعضم .. حلها بأة |
| | رضوان | وأنا شو بيطلع بإيدي |
| يشهق باستهجان بالغ | أبو جميل | شه !!!! مو إنت رئيس الجمعية |
| بشيء من السخرية المبطنة والاستهزاء | رضوان | رئيس الجمعية مو رئيس وزارة |

| | | |
|---|---|---|
| | أبو جميل | هلأ شو بدنا بهالحكي .. مطولة القصة والا شو ؟؟ |
| يزفر بشيء من الضيق | رضوان | أنو قصة ؟؟ |
| | أبو جميل | قصدي إيمتى راح تبلشوا كسوة |
| | رضوان | مو لنكسي حجر بالاول |
| | أبو جميل | طيب ايمتى راح تكسوا حجر ؟؟ |
| | رضوان | مو لنعمر الحيط الاستنادي بالأول |
| | أبو جميل | وهادا البلوط .. الحيط الاستنادي ايمتى راح يتعمر |
| | رضوان | قريباً راح نعلن عن مناقصة |
| | أبوجميل | هادا الحكي صرلنا نسمعه سنتين |
| | رضوان | يا أبو جميل .. هي جمعية سكنية وانته بتعرف انو كل شي بده إجراءات وموافقات واجتماعات.. وأهم شي بده يكون في مصاري بصندوق الجمعية.. بأة الله يرضى عليك حاج تنق على راسي |
| يتراجع أبو جميل قليلاً عن حدته ويخفف من أسلوبه الهجومي مع الرجل | | |
| | أبو جميل | ماتواخذني سيد رضوان.. بس متل ما بقولوا صاحب الحاجة أرعن .. بجوز هالناس اللي مسجلة بالجمعية مرتاحة ومو مستعجلة.. بس أنا عايش بالأجار وصرلي خمسطعشر سنة |

| | | |
|---|---|---|
| | | نام وفيق وإحلم بشقفة هالبيت ويمكن ماضل بالعمر خمسطعشر سنة تانية لحتى إستلمه. |

في المعنى اللغوي، تحمل كلمة (بيئة) مجموعة مداليل، أهمها تلك التي يحددها بـ (الوسط الذي يعيش فيه الإنسان)، وجاء في قاموس المعاني أن البيئة «هِيَ مَجْمُوعُ العَنَاصِرِ الطَّبِيعِيَّةِ والاصْطِنَاعِيَّةِ التِي تُحِيطُ بالإنْسَانِ وَالحَيَوَانِ وَالنَّبَاتِ، وتُشَكِّلُ مُحِيطَهُ الطَّبِيعِيِّ مِنْ أَوْجَبِ الواجِبَاتِ فِي عَصْرِنَا ضَرُورَةُ الْمُحافَظَةِ عَلَى البِيئَةِ عَاشَ فِي بِيئَةٍ صَحْرَاوِيَّةٍ»[١].

لقد ثبّت التعريف المكثف في قاموس المعاني أشياء مهمة في معنى البيئة، فعندما يعيش الإنسان في مكان ما فهذا يعني أن في هذا المكان تبادل اجتماعي يؤدي في مراحل تطوره مهما كانت أشكاله بسيطة، إلى نشاط اقتصادي تنتج عنه مجموعة معطيات تتعلق بقضايا الحياة كالصراع والتنافس والثقافة والفن، وهنا لا بد من ملاحظة عملية الصراع التي تجري في هذا المجتمع من خلال عناصره، وأهمها الإنسان، ونحن نعرف أنه لا يمكن أن يكون ثمة مجتمع في المكان الذي يعيش فيه «روبنسون كروزو»[٢]، وبالتالي فإننا أمام حيوية اجتماعية في كل بيئة قادرة على إنتاج صراع وأحداث وشخصيات تنتمي إلى تلك البيئة، وإلا كانت البيئة التي نتحدث عنها خيالية أو مجرد وهم ... إن علم الاجتماع هو الذي يحدد بشكل نهائي

(١) قاموس المعاني - مفردة (بيئة) ..

(٢) روبنسون كروزو شخصية روائية مفترضة كتبها دانيال ديفو، عام ١٧١٩. تعتبر أحياناً الرواية الأولى في الإنكليزية. تحكى عن شاب انعزل في جزيرة ما، وحيداً مُدَّةً طويلة دون أن يقابل أحداً من البشر، ثم يعود فى نهاية القصة إلى أوروبا ليثبت استحالة العيش دون مجتمع إنساني متكامل.

البيئات الاجتماعية وخصائصها لا لأنه قانون صارم يركب على كل المجتمعات، بل لأنه نشأ عن دراسة الواقع الفعلي لهذه البيئات وطريقة العيش التي تعتمدها والبنية الأخلاقية التي تقوم عليها والقوانين التي أنتجتها، وقد تم ذلك عبر وجهات نظر كثيرة من بينها وجهة نظر المؤرخ العربي ابن خلدون في مقدمته.

ففي حياة إنسان الكهوف معطيات تختلف عن حياة إنسان القرى الزراعية، وفي حياة إنسان القرى الزراعية التي تعتمد على الأمطار معطيات تختلف عن تلك القرى التي نشأت على الأنهار، وبالتالي لابد من الدخول إلى **(**الوسط**)** أو **(**البيئة**)** الذي تعيش فيها شخصيات العمل الدرامي للتأكد من أننا نقدم صورة صحيحة متكاملة إنسانية اجتماعية ذات طابع اقتصادي ما ترتدي لبوس الدراما، التي يسميها مارتن إسلن **: (**الحياة**)!**

وفي عملية البحث عن خصوصيات البيئة الدرامية ننتبه إلى أن هناك معطيات للأمكنة التي يقدمها لنا النص، هي فعليا مفاتيح ضرورية لابد من ملاحظة معناها في السياق الذي نحن فيه، والذي أثار خلافات كثيرة في بعض الأعمال، وأوقع كتابها ومخرجيها في تناقضات صارخة لضياع هذه المعاني والتركيز على معطى دون آخر.

وهنا، يفرض علينا الحديث عن الدراما تحديدات ضرورية تتعلق بآليات التعاطي مع البيئة، فهل يحددها المكان، أم يحددها شكل العلاقات الاجتماعية، أم أن المسألة تعود لتقسيمات الحياة الاقتصادية التي يتعاطاها البشر، أم أن تحديدها يحتاج كل ذلك دفعةً واحدةً ؟**!**

في حقيقة الأمر تحتاج آليات التعاطي مع البيئة الدرامية إلى كل ذلك دفعة واحدة، وهذا المقياس وحده الذي يوصف تلك الأعمال التي أثارت اهتمام المشاهدين، وليست لهجة الممثلين وملابسهم المركبة على بعض

القصص التي يبتكرها خيال الكتاب والتي أعدت دون اهتمام ببقية المحددات التي أشرنا إليها.

في المشهد التالي معطيات تؤدي مباشرة إلى تحديد هوية النص الدرامي:

**المشهد ٣٢٦ تدمر / قصر الملكة - قاعة العرش داخلي، صباحي**[1]

| | | |
|---|---|---|
| الكاميرا على أحد الفرسان القادة راكعاً بخشوع أمام الملكة.. تتراجع الكاميرا (زوم آوت) لتصبح خلف كتف الملكة | زنوبيا | استقم أيها الفارس.. |
| الفارس يقف محيياً، ويظهر المجلس ممتلئاً بأعضاء مجلس الشيوخ، وبعض المقربين | الفارس | دام عز صاحب الجلالة إلى الأبد |
| | زنوبيا | ماذا تحمل إلينا؟ |

نلاحظ سريعاً أننا أمام عبارات ذات دلالة: (تدمر، قصر، ملكة، فرسان، زنوبيا)، ومباشرة تتشكل لدينا دائرة البيئة التي يحددها النص، فتأخذ بيدنا إلى التاريخ والصحراء والصراع مع الخارج والصراع بين الشخصيات والأحداث الكبرى والصغرى ..إلى آخر ماهنالك مما يتعلق بالقصة أو الرواية التي يبحث عنها الكاتب.

ولو أننا قمنا بإجراء تعديلات طفيفة على السيناريو، يصبح سياق المعنى في اتجاه آخر غير الأول، كأن نقول: «قصر ملكي، سيارة الملك الليموزين تقف أمام باب القصر، يخرج الملك فيودعه عند الباب حرس على أهبة الاستعداد بينما يقف رئيس الحكومة ومدير التشريفات في انتظار

(١) مسلسل العبابيد - رياض سفلو.

مغادرة القصر برفقة الملك في سيارات أخرى.. »، فنحن في هذه الحالة نكون قد انتقلنا إلى بيئة ملكية معاصرة نتعرف أيضا من جزئياتها عن دلالتها التاريخية في سياق القصة أو الرواية التي يبحث عنها الكاتب.

في المشهد التالي، تحديدات تأخذنا إلى بيئة جديدة مغايرة وتفتح على سياق قصة أو رواية أخرى:

**المشهد ٣** **المضافة الكبرى** **داخلي، نهاري** [1]

| | | |
|---|---|---|
| ابن الوهاج يتقدم الجميع إلى الداخل، فنرى رجلاً وقوراً في الخمسين يجلس في زاوية (يبدو فاقداً أحد ساقيه) وإلى جانبه عكازاه.. فلا ينهض لدخول ابن الوهاج وليخاطبه ابن الوهاج أثناء توجهه إلى مقعده في الصدارة | ابن الوهاج | فاتتك معركة كان يجب أن لا تفوتك. |
| يتحرك الجميع للجلوس ليعلق الرجل الذي كان جالسا بشيء من الغمز | ابن الرومية | لم تفتني لأني كنت أعرف إلى ما ستسفر. |
| يضحك الجميع ولينفجر أبو طراقة | أبو طراقة | عليك اللعنة يابنَ الرومية .. |
| ابن الرومية يضحك والكل يأخذ مكانه في المضافة.. المضافة واسعة مؤثثة بأحسن الأثاث العربي في وقته .. ابن الوهاج وقد استقر على مقعده الذي يشبه العرش وإلى يمينه جلس الباشق بينما جلس إلى يساره أسامة ثم عقاب | | |

(١) نص مسلسل الجوارح - هاني السعدي.

| وإلى جانب الباشق استقر أبو طراقة فيما يتقدم أحد الرجال لتقديم القهوة العربية.. | | |
|---|---|---|

في المشهد حدد المكان «المضافة» مفتاح بيئة ما، لم نعرفها بعد، فهو مفتاح أولي لأن هناك مضافات في القرى، وكذلك في البادية، وكذلك عند الغجر.. وعندما نتابع أن المضافة واسعة مؤثثة بأحسن الأثاث .. وفيها مقعد يشبه العرش، فإننا مباشرة سنستبعد المدينة والريف ونخمن أننا أمام مسلسل بدوي من نوع خاص، وهنا أيضاً تأخذ بيدنا التفاصيل إلى الصحراء والصراع بين القبائل أو إلى الصراع مع الخارج وحتى الصراع بين الشخصيات والأحداث الكبرى والصغرى وحتى مع الطبيعة إلى آخر ماهنالك مما يتعلق باحتياجات النص الدرامي.

فماذا لو كان المشهد يجري في حارة من حارات دمشق كما هي الحال في المشهد الآتي:

**المشهد ١ نهاري خارجي حارة الضبع /باب الحارة/ الساحة[1]**

| الزعيم – أبو عصام – أبو حاتم – أبو مرزوق – أبو سمير الحمصاني – ابو محمود القباقيبي – كومبارس - رجال ونساء، أطفال.<br>الكاميرا وجهة نظر الزعيم التي تسير من خارج باب الحارة باتجاه القوس ومن ثم دخولاً باتجاه المصلّبة حيث يحيي الناس ويُصبّحون على الزعيم ونرى من | | |
|---|---|---|

(١) باب الحارة - مروان قاووق - الجزء الأول - المشهد الأول.

| | | |
|---|---|---|
| خلال هذه البانوراما الحارة الشعبية ذات الدكاكين المتلاحقة والبيوت المتداخلة الحجرية الزرقاء والبيضاء والتي علقت في أعلى الجدران بعض المصابيح الكهربائية | | |
| | أبو حاتم | الله يسعدلي هالصباح زعيم |
| | أبو عصام | يا صباح الأنوار ، أهلين زعيم الحارة والله |
| | أبو مرزوق | أهلين بسيدنا وتاج راسنا .... أهلين زعيم |
| مقهى الحارة ، الصبي يرش بعض الماء<br>الكاميرا تتجه الى أبو جودت رئيس المخفر وهو رجل خبيث وماكر ، يقف أمام مضافة الزعيم<br>الكاميرا ما زالت وجهة نظر الزعيم الذي لم نره بعد .<br>أبو جودة يبتسم ابتسامة ماكرة للكاميرا | أبو جودت | صباح الخير زعيم |
| قطع على زعيم الحارة وهو رجل وقور قاسي الملامح ، يبادره السلام بابتسامة هادئة ذات معنى رجولي | الزعيم | صباح الخيرات أبو جودت ، شو شايفك مبكر بجولتك على حارتنا ؟؟ |
| | أبو جودت | إنت بتعرف يا كبير إني مستلم أربع حارات ومن واجبي دور عالحارات وأتطمن عالأمن والأمان ، هي مسؤولية برقبتي كرئيس مخفر يا زعيم . |
| | الزعيم | الأمن والأمان من عند رب |

| | | |
|---|---|---|
| | | العالمين ، اتطمن يا أبو جودت ، نحنا بحارتنا ما فيه مشاكل .... وإن كان ولَسْ بد وصار ، نحنا منداويها . |
| | أبو جودت | طول عمرك ، كبير يا زعيم ، كبير .... صحيح مالي زمان مستلم المخفر ، بس سمعت عنك كتير ، صيتك وسمعتك بكل الشام .عن اذنك خليني كمّل جولتي على بقية الحارات |
| يفتح الزعيم باب المضافة ويدخلون | الزعيم | ما بصير ، قبل ماتشرب قهوة عندي بالمضافة لم ممكن تروح .... شرفوا عمي ... شرفوا يالله .... |
| | أبو جودت<br>قطع | |

سنلاحظ أننا في حارة شعبية، وأن الحارة الشعبية فيها كهرباء ورئيس مخفر وأن اللهجة التي يجري الحديث فيها شبيهة بلهجة حارات الشام، أي أننا في حارة تأخذ بيدنا إلى مدينة دمشق في فترة تاريخية محددة قريبة، فهل هي البيئة الشامية؟ ذلك يحتاج لاستكمال بقية الشروط المتعلقة بالحياة الاجتماعية والاقتصادية وما تنتجه من أخلاق يتعامل بها الشاميون في تلك المرحلة، ولكن لابد أن نلاحظ كيف قدم لنا **(المكان)** مفتاحاً مهماً لفهم البيئة التي ستجري فيها الأحداث**!..**



# الفصل الثالث

## الحارة، مكان يؤسس للبيئة الشامية

شكلت «الحارة»، كمكان ديمغرافي ذي سمات خاصة، ما يشبه المفتاح لبناء درامي ينتمي إلى (البيئة الشامية) في أعمال كثيرة تتحدث عن مراحل تاريخية مختلفة عاشتها بعض مناطق دمشق القديمة، ولا بد من الاعتراف بأهمية الأعمال التي نسبت إلى هذه البيئة، ونجاحها في تحقيق نسبة مشاهدة عالية سواء اتفق النقاد على جودة سوياتها أم لم يتفقوا ..

في كل مرة نشاهد فيه مسلسلاً من هذه البيئة نقف أمام التساؤلات التي تطرحها خصوصية أحداثها وشخصياتها ومنطق هذه الشخصيات وصولاً إلى آليات الإخراج المتبعة فيها، وفي آخر الأمر صارت الحارة بطلاً درامياً بكل معنى الكلمة، وأنتجت حواراً ثقافياً مهماً ومتنافراً أحياناً حول الأفكار التي تطرح من خلالها، وفي الوقت نفسه تركت كل الأعمال التي صورت عن الحارة وتكوينها وتفاصيلها وسكانها وأحداثها تركت مجموعة من التساؤلات المهمة، أمام النقاد وكتاب الدراما، وحتى الرأي العام متضمناً خصوصية المشاهد نفسه الذي يعي جيداً مفهوم هذا المصطلح المكاني ومعناه في ذاكرته الشعبية..

نشأت هذه الأهمية للحارة، لأنها تمكنت من إعادة المُشاهد إلى بيئة يحنّ إليها ويعتز بها، ويعترف بالآثار الكبيرة التي تركتها في وعيه الاجتماعي والنفسي المباشر وغير المباشر، وقد حصل هذا منذ النظرة الأولى إذا جاز المصطلح، ولهذا من المفيد بداية التذكير بالأعمال التي أنتجت على هذا الصعيد..

| اسم المسلسل | الكاتب | المخرج | سنة الإنتاج |
|---|---|---|---|
| حمام الهنا | دريد لحام<br>نهاد قلعي | خلدون المالح<br>فيصل الياسري | ١٩٦٧ |
| حكايا الليل | محمد الماغوط | غسان جبري | ١٩٦٨ |
| زقاق المايلة | محمود دياب<br>عدنان حبال | شكيب غنام | ١٩٧٢ |
| حارة القصر | عادل أبو شنب | علاء الدين كوكش | ١٩٧٦ |
| فوزية | عادل أبو شنب | محمد العقاد | ١٩٧٧ |
| لك ياشام | خيري الذهبي | غسان جبري | ١٩٨٨ |
| أبو كامل ج١ | د. فؤاد شربجي | علاء الدين كوكش | ١٩٩٠ |
| أيام شامية | أكرم شريم | بسام الملا | ١٩٩١ |
| بسمة الحزن | ألفة الإدلبي<br>رفيق الصبان | لطفي لطفي | ١٩٩٣ |
| أبو كامل ج٢ | د. فؤاد شربجي | علاء كوكش | ١٩٩٣ |
| حمام القيشاني ج١ | دياب عيد | هاني الروماني | ١٩٩٤ |
| حمام القيشاني ج٢ | دياب عيد | هاني الروماني | ١٩٩٧ |
| حمام القيشاني ج٣ | دياب عيد | هاني الروماني | ١٩٩٨ |
| الخوالي | أحمد حامد | بسام الملا | ٢٠٠٠ |
| حمام القيشاني ج٤ | دياب عيد | هاني الروماني | ٢٠٠١ |
| الداية | د. فؤاد شربجي | بسام سعد | ٢٠٠٣ |
| حمام القيشاني ج٥ | دياب عيد | هاني الروماني | ٢٠٠٣ |
| ليالي الصالحية | ليلى اللحام ـ أحمد حامد | بسام الملا | ٢٠٠٤ |
| باب الحارة | مروان قاووق<br>كمال مرة | بسام الملا | ٢٠٠٦ |

| اسم المسلسل | الكاتب | المخرج | سنة الإنتاج |
|---|---|---|---|
| جرن الشاويش | نبيل طعمة<br>سلمى اللحام | هشام شربتجي | ٢٠٠٧ |
| باب الحارة ج٢ | مروان قاووق | بسام الملا | ٢٠٠٧ |
| باب الحارة ج٣ | مروان قاووق | بسام الملا | ٢٠٠٨ |
| أهل الراية | أحمد حامد | علاء الدين كوكش | ٢٠٠٨ |
| بيت جدي | مروان قاووق | رشاد كوكش<br>إياد نحاس | ٢٠٠٨ |
| خان الدراويش | مروان قاووق | محمد معروف | ٢٠٠٩ |
| باب الحارة ج٤ | مروان قاووق | بسام الملا ـ مؤمن الملا | ٢٠١٠ |
| الحصرم الشامي | فؤاد حميرة | سيف الدين السبيعي | ٢٠١٠ |
| طالع الفضة | عباس النوري<br>عنود الخالد | سيف الدين السبيعي | ٢٠١٠ |

وعندما ندقق في تفاصيل الأمكنة التي قدمتها الدراما التلفزيونية السورية، نكتشف أن الحارة تتحول تلقائياً إلى القاسم المشترك في أعمال البيئة الشامية، بل إنها تعرفنا على تفاصيل هامة تعود وتشكل حيزاً موضوعياً آخر في الدراما، فما الذي تحتويه الحارة في السياق الدرامي الذي قدمته الأعمال الرئيسة في الدراما ؟

نلاحظ أنها تتضمن : الزقاق، المقهى، المحلات التجارية **( السوق)**، الساحة، وأخيراً نصل إلى البيت : ندخل البيت، فإذا نحن أمام عوالم خاصة لها أثر كبير في صياغة نفسيات السكان وسلوكياتهم بدءاً من المرأة التي تتعايش مع البيت في نسبة كبيرة جداً من وقتها اليومي، ووصولاً إلى التفاصيل الهندسية التي يتشكل منها البيت، ونتعرف فيه على : أرض الديار، والغرف، والمطبخ، والمشرقة والطيارة والسطح، وأصص الزريعة والأشجار والدالية..إلخ .

إن ملامح المكان الدرامية في الأعمال الأولى كانت مرهونة بإمكانات استوديوهات التصوير، والإكسسوارات التي يوفرها الإنتاج له، لذلك

عندما نحاول رصد المكان في الأعمال الأولى من خلال المشاهدة (لعدم توفر نص لدينا يشرح المسألة) نكتشف أن هناك سمات عامة تجمعها، ومن بينها :

١ - قلة الأمكنة .

٢ - الإيحاء بالمكان، وليس المكان نفسه .

٢ - البساطة في التفاصيل .

٤ - قلة التكاليف .

في مسلسل «حمام الهنا» مثلاً، توزعت الأمكنة بين : الحمام، والحارة، وعدد من البيوت أو الأمكنة الافتراضية، وكان كاتب السيناريو يُبقينا في المكان نفسه مساحة زمنية كبيرة وصلت في بعض المشاهد إلى سبع أو ثمان دقائق، وحدث هذا في مسلسلات أخرى كما في مسلسل «زقاق المايلة»، أوفي مسلسل « حارة القصر»..

ثم انعكس ذلك على الأعمال التاريخية، كما هو الحال في مسلسل «الزباء»، حيث كان بناء الأمكنة التاريخية يحتاج إلى إمكانات خاصة، وكل هذه المسائل تم تجاوزها مع تقدم الإنتاج وتطوره واتساع رقعة التوظيفات في الإنتاج التلفزيوني .

والملاحظة الأولى هنا، أن الأمكنة التي تعامل معها كتاب النصوص الدرامية، مالبثت أن ساهمت في التأسيس للأنواع الدرامية، فاحتاج النص الدرامي إلى مهارات أكبر في التعاطي مع التفاصيل، واحتاج الكُتّاب إلى ثقافة تراكمية لها علاقة بالأمكنة وتفاصيلها وعلاقة الشخصيات فيها، ثم انعكس ذلك على مهنية العمل بشكل عام، فعندما ظهرت أعمال البيئة الشامية البارزة، والأعمال التاريخية، وأعمال الفانتازيا التاريخية، كان

مهندسو الديكور ومصممو الملابس يعودون إلى المراجع لإضفاء المصداقية الوثائقية والعلمية على أعمالهم، ولم يكن ذلك يشغل بال إلاّ قلة من كتاب السيناريو لأن المهمة الأساسية أصبحت هنا اختصاصية حصراً !

في الأعمال التالية، بدا وكأن الرؤيا اتضحت أكثر لعلاقة المكان في تحديدات معالم النص الدرامي، فنكتشف في أكثر من نموذج، أننا أمام ملامح نوعية في السيناريو الذي أخذ يشق طريقه مع تنامي عملية الإنتاج، فهو يشكل بنيانه ويحرك شخصياته في أمكنة قريبة من الواقع الذي يخاطبه، فتظهر المدينة والقرية والفقير والغني ويظهر الشتاء والصيف والليل والنهار. يظهر البيت والغرفة والمكتب، كما تظهر أيضاً الحارة بنبضها الاجتماعي وعلاقاتها وتواصل عناصرها وشخصياتها، وتظهر أسرارها لتشحذ همة المشاهد على المتابعة..

في محددات المكان الأساسية ظهرت أكثر من مدينة سورية، كدمشق وحلب والسويداء ودرعا ودير الزور، وكانت مدينة دمشق وعاءً لكثير من الأعمال الدرامية، وتمكنت من أن تكوّن رؤية مهمة لنوع درامي عرف باسم (أعمال البيئة الشامية)، وكان المكان، وعلى رأسه «الحارة» من أهم نماذجه، فأثار هذا النوع كثيرا من الجدل، وتعرضت أعمال مهمة منه إلى النقد اللاذع، فهل المكان هو الذي يحدد نوعية البيئة، وما هو دور الزمان الذي تجري الأحداث في تشكيل هذه البيئة ؟!

كان الرد من واحد من أهم كتّابها، وهو الدكتور فؤاد شربجي، حسم المسألة بإصرار فحواه أنه « لا الحيز المكاني ولا شكل الملابس ولا طريقة الفرجة يسم هذه الأعمال بأنها أعمال البيئة الشامية، مع أن كل ذلك تفاصيل منها، بل هي مجموعة العلاقات والسلوكيات والآراء والأفكار والعادات

والمعتقدات المتفاعلة مع بعضها بعضاً»[1]. وهو هنا لا يقبل المصطلح إلا كرؤية متكاملة..

كذلك فعل أكرم شريم كاتب مسلسل «أيام شامية» فالحارة الشامية «تتألف عادة من أربع أركان، الركن الأول هو اللهجة الشعبية الشامية ومفرداتها «كلمات وعبارات»، ثانياً هو الملابس الشعبية «النسائية والرجالية والأطفال»، ثالثاً تتألف من ديكور المنزل الشعبي»المربع العالي، ديكور الحارة»، ورابعاً من قيم الحارة الأخلاقية»[2].. المكان هنا مرتبط بالتاريخ والجغرافية والتراث والأخلاق، ومنشأ الغيرة على دمشق من جهة أشكال ومضامين ظهورها في النص الدرامي التلفزيوني يعود إلى أهمية هذه المدينة في ذاكرة التاريخ والأدب والفن، فقد عرفت المدينة بسحرها وجمالها، لأن «كل وصف قاصر عن إظهار محاسنها، فهي جنة الشرق وعروس المدن» كما وصفها ابن بطوطة، فتحيط بها «أرباض (ضواحي) فسيحة يشرف عليها جبل قاسيون وفي آخر هذا الجبل الربوة المباركة المذكورة في كتاب الله ذات القرار والمعين، وهي من أجمل مناظر الدنيا ومنتزهاتها، وفيها القصور المشيدة، والمباني الشريفة، والبساتين البديعة..»[3]، وقال عنها نزار قباني كلاماً خلده التاريخ:

«لا أستطيع أن أكتب عن دمشق، دون أن يعرش الياسمين على أصابعي، ولا أستطيع أن أنطق باسمها دون أن يكتظ فمي بعصير المشمش والرمان والتوت والسفرجل.. ولا أستطيع أن أتذكرها، دون أن تحط على جدار ذاكرتي ألف حمامة ... وتطير ألف حمامة»[4].

---

(1) د. فؤاد شربجي - في حديث حول الدراما مع المؤلف بتاريخ ١١/٨/٢٠١٥.
(2) الكاتب أكرم شريم - حوار لموقع سيريا نيوز - إعداد وحوار : رانيا معلوف.
(3) ابن بطوطة - رائدة الياس - رحلة ابن بطوطة من طنجة إلى دمشق - ص٥ .
(4) مختارات من شعر نزار قباني - اختارها وقدم لها العماد أول مصطفى طلاس - دمشق دار طلاس ٢٠٠٠ – ص ١٩ .

وعندما نتجاوز الوصف والشعر في الحديث عن دمشق نجدها وهي تقدم ماعندها من تاريخ عريق وحكايات وقصص وأمكنة وصروح علمية ودينية وأحداث تثير شهية كتاب الدراما بكل مستوياتهم، فإذا نحن أمام أهلها الذين تمتعوا بخصائص «اشتهروا وعرفوا بها، أثر عنهم: رقة الحاشية، ولطف المعشر، ورحابة الصدر، والتجمل والاستغناء والبر...

فجعلوا من ذلك لمدينتهم طابعاً خاصاً تمثل في علاقاتهم وطباعهم وسلوكهم وتقاليدهم وتطلعاتهم إلى الحياة»[1] وإذا نحن أمام أمكنة وجامعات وبيمارستانات وحمامات وكتاتيب واحتفالات وعراضات ومأثورات شعبية ومسرح وخانات وحمامات وأضرحة، أي: نحن أمام عالم حي نابض يمكن يكون خزاناً للدراما التي تبحث عن نبض الناس في عوالم سحرية لا تتوفر إلا في بيئات وأمكنة ومدن كما هي دمشق، ويكون أمام من يود الكتابة عنها أو الشروع في بناء عوالم درامية منها أن يتثقف في حضاراتها عبر التاريخ، كما يفعل جامع التراث، وهو يعرف أن عليه أن «يحفظ في ذاكرته جيداً، مايقوله الراوي، ثم يدون ذلك فور الانتهاء من الحديث، وأن يحافظ جاهداً على الألفاظ والعبارات التي يذكرها الراوي بوضوح، ثم يدون ذلك فور انتهاء الحديث، وأن يميز بين مايرويه الراوي وما يصوغه هو بنفسه وبأسلوبه لأن أي التباس في ذلك قد يضلل الباحث الذي يدرس المادة»[2].

عند ظهور الحارة في النص الدرامي السوري، بدأت تظهر آليات مختلفة في التعامل معها كمكان، فقد اختلف كُتّاب النصوص في آلية رسمها كحارة شامية شعبية، وكادت معانيها تغيب لتظهر بدلاً منها صورة أخرى

---

(1) منير كيال - دمشق الشام ذاكرة المكان - دمشق ٢٠١٠- ص ١٧.

(2) المصدر السابق – ص ١٣.

فقدت الخصائص التي تفرزها الحارة كمكان نابض بروحية التاريخ والعراقة والأصالة، كان التعاطي معها في المشاهد المكتوبة في تلك النصوص ميكانيكياً يؤطرها في مهمة واحدة هي المعبر الذي تتحرك فيه الشخصيات وهي تذهب إلى المقهى أو تعود إلى البيت أو تمشي لغرض ما..

بدت الحارة في هذه النقطة مجرد ممر، أو أنها كانت مرسومة في أذهان الكتاب كتشكيل هندسي يتحرك فيه السكان وقد افتقد لروحه، فهناك البيت وفي داخل كل بيت تفاصيل محددة ومهمة، وهناك حمام الحارة وفي داخل كل حمام تفاصيل محددة، وهناك المقهى وفي المقهى يلتقي الرجال ويتحدثون ويمضون فسحة من أوقاتهم .. إلى آخره، وكل ذلك لايظهر إلا كما يحتاجه المشهد شكلياً دون روح أو نبض، فتقوم الشخصيات بعكس صورتها وطباعها وحركاتها وحواراتها في أركان البيت وفي المقهى وفي الحمام، لكنه يتحرك في الحارة كمعبر محايد إلى أحد تلك التفاصيل ..

رُسمت الحارة في سيناريو مسلسل (حمام الهنا)، وهو الأول الذي نسج الفكرة في حارة وحمام، رُسمت كحاجة لمكان طبيعي تتطلبها حركة الشخصيات ونوعيتها ولأحداث تجري في الحمام وعلى هامش الحدث الأساسي (وهو البحث عن كرسي) من خلال مجموعة كراس تفرقت في الحارة وتوزعت بين الناس، وفي أحدها تختبئ التركة / الكنز التي تخص (حسني البورظان)...

مرت الحارة أمامنا، ضائعة الملامح، ولم تسهم في كشف البنية الاجتماعية القائمة، فكانت الأحداث تبدأ في الحمام، لتعود وتنتهي فيه، أي أن السيناريو كان يحتاج إلى الحارة فقط، كجسر يربط بين مجموعة مشاهد يتطلبها النص الدرامي، وبهذا لم تستطع الحارة أن تلقي بظلّها على الشخصيات والأحداث كما في النصوص الدرامية التالية!

إن الحديث عن (الحارة) في مسلسل (حمام الهنا)، لا يجعلنا في مواجهة المعاني والدلالات التي يحملها المكان في نصوص أو سيناريوهات أخرى على شاكلة (زقاق المايلة)، أو (حارة القصر)، أو (أولاد بلدي)، وكلها مسلسلات تعود لتلك الفترة..

هناك فروق هندسية بين الحارة أو الحي أو الزقاق، وقد درستها الأدبيات التراثية الشامية، وحددت سماتها العامة التي يعرفها السكان، فالحارة «هي الشارع الصغير الذي يتفرع عن الجادة، والجدير بالذكر أن تسمية الحارة لم تكن تعني بالضرورة عند[1] مؤرخي دمشق الشارع الصغير، بل كانت تعني أيضا: المحلة. وبلغة اليوم الحي أو المنطقة..»[2] والجادة كما يرى الدكتور قتيبة الشهابي الباحث في هذا الموضوع «هي الشارع الصغير الذي يصل بين شارع رئيسي وشارع ثانوي، أو بين شارعين ثانويين»[3]. أما الحي فهو «تسمية حديثة بديلة عن المحلة قديماً، والحي بتعريف اليوم: تجمع سكني لا يقل عدد أفراده عن ٥٠٠٠ نسمة»[4]..

إن هذه التسميات لها معناها في البيئة السورية، وتحديداً البيئة الشامية التي أفرزت نوعاً خاصاً من الدراما خلال تطورها، وهذا سينعكس حكماً على السياق العام لحركة الشخصيات ضمن الأحداث، ولأن الحارة أخذت

---

(١) لجأ بعض كتاب النصوص الشامية إلى تجاوز هذه النقطة، من خلال وضع اسم الحارة الحقيقة في مدينة دمشق، كما فعل الكاتب الدرامي أحمد حامد في نص «طوق البنات» فذكر: سوق ساروجة، والقنوات .. إلخ. راجع نصه الذي وزعته شركة قبنض للإنتاج والتوزيع الفني.

(٢) الدكتور قتيبة الشهابي - معجم دمشق التاريخي للأماكن والأحياء والمشيدات ومواقعها وتاريخها كما وردت في بعض نصوص المؤرخين - الجزء الأول - دمشق ١٩٩٩- ص ١٤٩.

(٣) االمصدر السابق - ص ١٠٧.

(٤) المصدر السابق - ص ٢١٧.

حيزاً من اهتمام كُتّاب الدراما السورية وجد الكاتب العتيق عادل أبو شنب، الذي طرق بابها أكثر من مرة في الرواية التلفزيونية منذ كتب سيناريو حارة القصر، وجد نفسه مضطراً للعودة إليها ليسترجع الذاكرة الخاصة به، فكيف وجدها؟!

يقول عادل أبو شنب: تحولت حارتي (القيمرية) إلى ما يمكن تسميته عجقة مطابخ (حتى لا أقول عجقة مطاعم) بين كل خمسة أمتار وخمسة أخرى، مطعم يقولون إن له نكهة مختلفة عن المطاعم الأخرى التي تملأ المدينة.

بماذا؟ بأنها مطاعم في إحدى الحارات القديمة، وليس فيها من عبق المدينة القديمة التي أعرفها، إلا وجودها في المكان نفسه، مع اختلاف في **الزمان والناس والدكاكين والعقلية.**

إن مجتمع الحارة الذي كان في أوائل القرن الماضي، حتى منتصفه.. قد انتهى، أكلته المطاعم الجديدة التي يذهب المرء إليها، ربما ليستعيد صورة انتهت، ومجتمعاً لم يعد هو نفسه كما عشناه، بيوتاً متعانقة ودكاكين متآلفة وشجيرات الياسمين و الفل وهي تجعل للحارة رائحة زكية خاصة، استبدلت بروائح الطعام.. الآن!»[1].

ويشرح عادل أبو شنب بعض ما تركته نوستالجيا الحارة في نفسه فالقيمرية تقع في الطرف الشمالي للمسجد الأموي، وكانت تضم نخباً من المجتمع الدمشقي على اختلاف أديانهم وطبقاتهم، فلماذا تحولت هذا التحول الفظيع؟ لماذا هجر أهلها مجتمع الحارة الجميل ـ ليسكنها أناس مختلفون لا يقيمون وزناً لمجتمع الحارة بعاداته وطبائع سكانه الذين عرفتهم في شبابي، قبل أن أغادر الحارة لسبب قسري؟!

---

(1) عادل أبو شنب - زيارة إلى حارتي - صحيفة تشرين الأربعاء ١٣ كانون الثاني ٢٠١٠ .

إذن هو يعرف هوية الحارة التي يتسم بها هذا المكان الرائع الذي أوحى للكثيرين من كتاب الدراما بالكتابة عنه «حارتي كان يسكنها خليط من فقراء وأغنياء، ورجال دولة ومهن كريمة.. في ألفة وحب و جيرة تساوي القرابة.

كان الطعام يسكبه جار لجار يشتهي أن يتذوقه، وكان الجيران يتساكبون، ويتعاطفون، فرح واحد يخص الجميع، والحزن مشترك، والنسوة يعرن بعضهن المصاغ الذهبي والماسي دون خوف من استغلال أو سرقة أو إنكار، الرجال يحافظون على نساء الحارة كأنهن نساؤهم، والأرملة أم الأولاد أو الفقيرة، لا تعرف من أين تأتيها شوالات الأرز والسكر وتنكات السمن والزيت، ولوازم البيت.

كانت الحارة تتبع نظام تكافل غير مكتوب!

الأغنياء يعطون الفقراء دون أن يعلنوا عن أنفسهم، والحارة تمضي ببساطة وصدق وعفوية على هذا المنوال المشرف، ولقد ندمت لأنني تركت حارتي، وندمت أكثر لأنني تركت البيت الذي كان يتعانق مع بيوت أخرى في نظام معماري جميل، والواقع أن ندمي لا يمكن أن يغير من طبيعة المجتمع الذي انتهى فيه مجتمع الحارة، لكن صرختي تأتي من هذا التحول العميق في بنية المجتمع، الذي فقد هويته وصار كالغراب الذي أراد أن يقلد الطاووس في مشيته، فلا هو أحسن المشي ولا هو استطاع أن يعود إلى مشيته الأولى!»[1].

على هذا الأساس تؤسس الحارة كمكان في البيئة الدمشقية / الشامية لمكان قادر على احتضان كل الأحداث والحوارات التي تجمع بينها نماذج

---

(١) عادل أبو شنب - زيارة إلى حارتي - المصدر نفسه .

درامية كتب عنها في الدراما السورية بمهارة، وتعرض إليها آخرون بانتهازية!

وإذا كان عادل أبو شنب قد استعادها نفسياً من زوايا الحياة الاجتماعية وذكريات الزواريب والأمكنة، فإنه لم يستعدها على هذا النحو في (حارة القصر) كما نرى عند التدقيق. أما الدكتور صباح قباني أول مدير للتلفزيون وأول المشجعين على انطلاق الدراما في الدورة البرامجية الأولى واحتضن كل من بادر ليكتب عن دمشق وحاراتها، فإنه كتب عن بيته في حي مئذنة الشحم، ذلك البيت الذي ما أن تدفع بابه الخشبي المتواضع حتى تفاجئك الجنة، فسحة الدار تتوسطها بركة الماء الرخامية ذات النافورة الصادحة وأصص الزهور والورود والنباتات التي تفننت أمي في انتقاء ألوانها وأنواعها، ووزعتها في أركان باحة البيت وعلى أدراجه الحجرية وعلى نوافذ غرفه. بينما كان لصفائح شجيرات الفل المكان المميز في الإيوان الذي يتصدر البيت. أما أغصان الياسمين فهي تتسلق على هواها حاملة معها أزاهيرها ذات الأريج، تنشرها كالأقمار البيضاء على الجدران والشبابيك ودرابزين السلالم»[1].

هذا الوصف الساحر للبيت في الحارة الدمشقية والذي أسس كتّاب الدراما طويلاً على مشاهد منه، لم يكن معزولاً عن هواجس الحياة وهوية الانتماء فيها، لأن النقد سيوجه بغضب ملاحظات لاذعة فيما بعد لكل من كتب دراما شامية وقد حول الشام إلى شروال وصوت عريض وعراضات فارغة، فما الذي يمكن أن تحكيه الدراما عن أحداث داخل بيوت مثل هذا البيت ؟! في التداعيات تظهر الإجابة..

(١) صباح قباني - من أوراق العمر - ص ٤٧.

«أما زوار أبي في البيت، فكانوا من أنماط شتى، فمرة أقرانه الصناعيون والتجار، ومرة هم من السياسيين الناشطين معه في الكتلة الوطنية. ومرة هم من أهل الحي أو من أقربائه الذين كانوا يحرصون على التواصل معه باستمرار..

واحد من هؤلاء الأقرباء كان مختلفاً عن الآخرين (...) إن زياراته المختلفة التي كان تمتعنا كثيرا لظرفه وخفة ظله التي نظن إنه بسبب قرابته لنا، ولكن ما لبثنا أن أدركنا أن ثمة عملاً سياسياً جاداً وخفياً كان يمارسه بالتعاون مع أبي، ثم اكتشفنا أنه كان أهم مسؤول في ما كان يسمى كتائب (القمصان الحديدية) التي كان أبي أحد مموليها الرئيسيين»(١).

أي إن صورة المشهد ورقته كان يمكن أن تفتح على خطوط درامية تذهب في كل الاتجاهات لتؤسس لهوية البيئة الشامية المؤثرة في الحياة والتي تصنع تاريخها!

* * *

في النص الدرامي يبرز المكان بأهميته ودلالاته، فلا يكفي أن يختار كاتب النص الدرامي مكاناً دون توظيف فعلي له في بناء الأحداث وفي تكوين الشخصيات النفسي والأخلاقي وعلاقاتها ببعضها بعضاً، وقد أثار هذه النقطة الدكتور فؤاد شربجي كاتب مسلسل « أبو كامل» أكثر من مرة، ونفى أن تكون الأعمال المعاصرة التي تتحدث عن الحارة معبرة عن البيئة الحقيقية لهذه الحارات المعروفة بالبيئة الشامية لأن «البيئة الشامية لا يمكن أن تكون مجرد حيز مكاني أو شكل ملابس، أو عراضة للفرجة.. إنها كل ذلك إضافة إلى مجموعة **العلاقات والسلوكيات والآراء والأفكار والعادات والمعتقدات المتفاعلة مع بعضها بعضاً»**(٢).

---

(١) صباح قباني - المصدر السابق – ص ٥٦،٥٧.

(٢) الدكتور فؤاد شربجي في حديث شخصي حول هذا الموضوع بتاريخ ١١/٨/٢٠١٥.

أما الكاتب مروان قاووق، الذي اشتهر عمله «باب الحارة» على نحو غير مسبوق، فيعترف أن النص الدرامي لـ«باب الحارة»، وأعماله الأخرى الشامية لم تعط صورة واقعية للحارة الشامية ويقول : «أنا لم أتعرض للواقع السياسي أو الثقافي للشام في أي مرحلة من المراحل، بل وضعت قصصاً من محض الخيال وظفت فيها الحاضر، ووضعت قصصاً اجتماعية واقتصادية عكست فيها واقع مجتمعنا الحالي عبر إسقاطات غير مباشرة، وقدمت الرسالة التي أريد إيصالها إلى المجتمعات العربية بضرورة وجود مجتمع مبني على **القيم والأخلاق**»[١].

وسنتعرف على مجموعة الأعمال التي تعاطت مع الموضوع في سياق تطور الأعمال الدرامية، ونبدأ من أول عمل درامي اتكأ على الحارة كمكان، أي مسلسل حمام الهنا، الذي أشرنا إلى علاقته مع الحارة قبل قليل، لكن الحمام هنا ينبغي أن يُعرف كمكان قائم بذاته من عناصر تكوين (الحي الشعبي) الدمشقي تاريخياً[٢]، وفيه تقسيمات تساعد كاتب السيناريو على تحريك الشخصيات ومراقبة أفعالها، وفي تقسيماته لم يخرج الحمام «في جميع العهود التي مرت عليه، عن كونه ثلاثة أقسام لها علاقة بأليات الاستحمام واحتياجاته الصحية وهي: البراني والوسطاني والجواني فضلا عن الإقميم مكان تسخين مياه الحمام»[٣] فالجواني هو القسم الداخلي الحار من الحمام، والوسطاني هو بهو معتدل الحرارة، أما البراني فيتكون «من بناء مسقوف بعقود تتلاقى بقبة ذات نوافذ على شكل رقبة لهذه القبة، وتلك النوافذ مزخرفة بتقسيمات ذات أشكال هندسية، وهي النوافذ مزججة بالزجاج

---

(١) مروان قاووق - في لقاء مع ميسون شيباني - موقع ستار تايم الإلكتروني - دون تاريخ.

(٢) يذكر الدكتور قتيبة الشهابي في معجم دمشق التاريخي أسماء عشرات الحمامات التي كانت موجودة في أحياء دمشق، والتي لايزال بعضها قائماً حتى الآن.

(٣) المصدر السابق – ص ٢١٢.

الملون، فتمر أشعة الشمس من ذلك الزجاج بألوان زاهية، ويتوسط باحة البراني بركة (بحرة) تتشامخ فيها نوافير المياه، وقد نصبت على جوانب أرض البراني مساطب مفروشة بالأرائك المجللة بالفوط والمناشف المزركشة والمقصبة، وفي هذا القسم يخلع المرء ثيابه للاستحمام، ويرتديها عقب ذلك»[1].

كان (القسم البراني) من الحمام هو الذي يؤسس للعلاقة بين الشخصيات الرئيسية في المسلسل : (غوار، حسني البورظان، أبو صياح، عبدو ..) بل إن المفتاح الدرامي لحلقات المسلسل نشأ في هذا المكان الذي عرضت أجواؤه (كمكان عام) بشكل غير مباشر ولايؤثر على الأحداث..

لم تظهر «الحارة» في مسلسل«حمام الهنا» على النحو الذي هو عليه في ذاكرة الناس حول الأمكنة الحميمية، وربما نعزو ذلك إلى أن النص والأحداث المقتبسة، لم تدع مجالاً للدخول في تلك الأجواء، كان الحمام هو المكان الأساسي الذي يحتاج إليه النص الدرامي !

أما في مسلسل «زقاق المايلة»[2]، فإننا نقترب أكثر من الحارة الشامية، فالزقاق هو «الطريق الضيق، النافذ أو غير النافذ، يذكر ويؤنث، ويجمع على أزقة، وبعبارة أخرى حسب التعريف الرسمي لمحافظة دمشق : تسمية بديلة عن الحارة، وهو الشارع الصغير الذي يتفرع عن الجادة ليوصل المواطن إلى مسكنه»[3]، ورغم أن معجم دمشق التاريخي يتحدث عن أزقة كثيرة من بينها: زقاق التبن وزقاق التوتة وزقاق حمام سامي، وزقاق الدباغات،

---

(١) منير كيال - الحمامات الدمشقية - ص ٣٢٢.

(٢) مسلسل «زقاق المايلة»اقتباس وسيناريو وحوار عدنان حبال عن مسرحية «الزوبعة» للكاتب محمود دياب.

(٣) الدكتور قتيبة الشهابي - معجم دمشق التاريخي - الجزء الأول – ص ٣٤٤.

وزقاق الشماعين، فإنه لم يأت بأي ذكر لزقاق المايلة، علما أنه زقاق معروف في دمشق، وهذا يعني أننا أمام مكان يهيأ لمجموعة أحداث تعيشها مجموعة محددة من الناس في مكان واضح المعالم هو (الزقاق)، الذي يمكن أن يكون (الحارة) نفسها من جهة الملامح العامة لأحياء دمشق ولكن أضيق من حيث المساحة والسكان، وأوسع على صعيد نبضه الدرامي حتى من الحارة نفسها..

وفي مسلسل زقاق المايلة يظهر المكان (الزقاق) منذ الحلقة الأولى، في المشهد الأول ، فنشاهد مجموعة بيوت متقاربة الأبواب، وهناك نوافذ واطئة نسبياً، وتمتد المسافة في عمق المشهد بحيث نتوقع أن الزقاق متصل بزقاق آخر أو بحارة أو شارع .. ولذلك يبدو مبرراً قدوم (العراضة) التي تبدأ فيها الحلقة من صدر الزقاق، ودلنا هذا على أننا في (حارة) قديمة من حارات مدينة دمشق القديمة تحتضن أحداثا درامية متداخلة من خلال تداخل الشخصيات التي تسكن هذا المكان، وسريعا يترامى إلينا صوت المرددين في العراضة :

«حجاج مكة وردت علينا
يا صلاتك يا محمد
والصلاة صلوا عليه ..
وعلينا وعليه ..
وعلى من حج إليه»[1]..

وعراضة استقبال الحجيج من تقاليد البيئة الشامية (ولدى عودة الحجيج كان كل حي يستقبل حجيجه، ويأتي بهم على الأعناق بعراضة خاصة:

(١) تسجيل حرفي عن تسجيل الحلقة الأولى .

حجاج مكة وردت علينا ..

هللت مكة وقالت .. ياهلا بالزائرينا ..

ياهلا بحجاج عنا .. إلخ)[1].

ماذا يفعل المكان (الزقاق) بالنص الدرامي ؟ وهل كشف كاتب السيناريو عدنان الحبال المكان منذ البداية لغاية في نفسه؟ وماهي أهميته في سياق الخطوط الدرامية التي أنشأها الكاتب في حلقات المسلسل ؟

نكتشف سريعاً، ودون أي تعقيد في البحث، عن شبكة العلاقة بين المكان والشخصيات، أن المكان هو حضن صغير لأحداث مهمة يكشفها سيناريو التصوير للمشهد الأول عندما تتراجع الكاميرا عن العراضة ويخرج المشاركون فيها من الكادر ليبقى خليل أفندي مع شخص آخر يطلب منه خمسين ليرة فيطرده .

في هذا القطع ( cut)، وهو الأول في الحلقة، ننتقل إلى مفتاح الأحداث القادمة لنتعرف على شيخ يتوضأ، ثم تفاصيل شخصيات البيت، حيث يطلب الشيخ من (صالح) الذهاب لتهنئة الحاج العائد، فيتردد ثم يذهب لنكتشف أن الجميع يسخرون منه لأنه (صالح الأهبل)، ولصالح حكاية شيقة بغض النظر عن كونه عاقلاً أو مجنوناً !

يخلق (الزقاق) في الصورة (الصورة هنا = السيناريو) انطباعاً واضحاً بأهمية المكان في الحدث، فبين المنزل الذي يعيش فيه صالح، أي منزل الحاج الذي كان يتوضأ، وبين البيت الذي اتجهت إليه عراضة الحاج، مسافة عدة أمتار هي عرض الزقاق ، وبين أبواب البيوت التي يتألف منها الزقاق مسافات متقاربة تأخذنا إلى نوعية العلاقات التي كانت قائمة بين السكان، ومن ثم التفاصيل المتعلقة بالعلاقات الضرورية للبناء الدرامي بين

(١) منير كيال - دمشق الشام ذاكرة المكان – ص ١٢٣ .

الشخصيات. لكن الحدث يكسر حميمية هذه العلاقات من خلال البذرة المعروفة التي كان يضعها كُتّاب النصوص الأولى عادة، وهي بذرة (الصراع بين الخير والشر) !

في مسلسل «زقاق المايلة»، كان دور الحارة على غاية الأهمية، وأصبح المكان بمثابة بطل موجود في السياق الدرامي، ونحن نعرف أن الوظائف النوعية للأماكن كثيرة، ومن أنماطها :

«- أماكن الإنتاج الاجتماعي، أماكن العمل :المكاتب، الحقول، المعامل، المخبر، وكذلك المنجم..

- الأماكن الخاصة : الغرفة - الزنزانة..

- أماكن النقل - المواصلات: ميناء، محطة، مطار، طريق عريض ذو اتجاهين، سيارة، قطار، مركب..»[1].

ويضاف إلى ذلك أماكن السكن، وكل هذه الأنماط تفرض نفسها عند كتابة نص ما، من أي نوع كان، يتحدث عن شخصية تتحرك وتعبر عن نفسها في فضائه ووظيفة الأماكن «تختلف تبعا للشخصية التي تشغلها، فبالنسبة للطيار، تكون الطائرة هي مكان عمله، بينما هي بالنسبة للمسافر مكان للسفر..»[2]، أما بالنسبة للشخصية الشعبية فالحارة هي التي تكون مكاناً لسكنه وعلاقاته..

أما في مسلسل «حمام الهنا» فكانت (الحارة) مكاناً مكملاً، وهذا مالم يكن في مسلسل (حارة القصر)، فما الذي فعله المكان في سيناريو «حارة القصر» ؟

---

(١) بيير مايو - الكتابة السينمائية - مرجع ورد ذكره – ص ٣٦.

(٢) المصدر السابق – ص ٣٧.

هذا السؤال طرحه الكاتب عادل أبو شنب كثيراً على نفسه، وهو يحاول كشف أسرار المجتمع في بيئة محددة، كانت الحارة فيه هي النموذج أو العينة وفي الوقت نفسه هي الشخصية الاعتبارية للمكان عندما يكون له نبض وهوية.

إن هذا السؤال جعل عادل أبو شنب، ككاتب سيناريو، يستعيد صدى التفصيل الدرامي في أركان الحارة عبر أكثر من أداة فنية لجأ إلى إقحامها .ففي سيناريو «حارة القصر» هناك راو يعلق ويحكي ويفسر، بل ويشكل موقفاً وينبهنا إليه في مقاطع واضحة بصوت الشاعر نفسه (حسين حمزة) تؤكد على المكان وتحاول كشف عوراته:

(الحارة ياحضرة مسكونة فيها الإنس وفيها الجن)

وعندما نتوقف عند مشاهد مسلسل (حارة القصر) «يأخذنا سحر هذا السيناريو، لأنه يستخدم كل الأدوات الممكنة للتعبير عن الأحداث وهي تتوالد وعن الشخصيات وهي تتحركها وتفعل، وكل ذلك يجري في وعاء ينبض هو الحارة».

في الحلقة الرابعة عشرة من مسلسل «حارة القصر»، يمسك السيناريو بأعصاب المشاهد، فإذا هو أسير الإيقاع الدرامي، وأسير الرغبة في معرفة السر الجنائي الذي تبحث عنه الشرطة، وهو، أي المشاهد أسير السيناريو كفن كتابة اكتشف نفسه بين أصابع من يكتب الرواية والقصة أومن جذبته الكتابة للتلفزيون الذي يعمل فيه ويعرف أدواته..

في الحلقة المذكورة تتدافع الأحداث، وكأن الكاتب يريدنا أن ننتظر الحدث الكبير، فنسمع الرواي وهو يمارس لعبته الدائمة بالتدخل ، وتعقبه المجموعة في الأغنية المزوجة بوقع الأحداث:

| | |
|---|---|
| يــا حـــارة حيرتينـــا | بالعتمـــة ســـهرتينا |
| تمرمـــرتي ومرمرتينـــا | ونحنـا طعـم الـسنارة |
| بيـــك الحـــارة وولادو | صادونا ورجعوا صادوا |
| والـــلي بيعـرف صـيادو | مـا بيوقـع بالـسنارة ؟؟[1] |

تنتهـي الأغنيـة، وكـأن درويـش، أحـد شخـصيات الحـارة، سيقع في الشص، الذي رماه الصياد الدرامي، فيقرع باب بيت أبو ديـاب الـذي يحب ابنتـه حيـاة، فتفـتح الزوجـة وترجـوه أن يبتعـد عـن ابنتهـا فـيلح بالـدخول والحـديث مـع حيـاة، ومـع استـسلام الزوجـة بقبـول دخولـه والـشروع في حديث يحسم الأمر في الحب بين درويش وحيـاة، نـسمع وقـع خطـوات أبـو ديـاب وهـو يقـترب مـن بيتـه ثـم يفـتح البـاب ليشاهد الفـضيحة، وبـالطبع يشتعل غضباً فيطلق زوجته ويطردها مع حياة ويطرد درويش أيضاً..

هي ذروة من ذرا الايقـاع الـدرامي في حـارة القـصر، وهـذا تطلـب في السيناريو تدخل الراوي، ويتدخل فعلاً بصوت ذي وقع خاص :

| | |
|---|---|
| ياحارتنـــا الختيـــارة | ختـيرتي وبعـدك حـارة |
| غنينـــا لـــك ع اللومـــا | غنيتـــي ع الهـــوارا |
| هـــوارا يـــا حبيبـــي | داوينـــي يـــا طبيبـــي |
| يـا شـمس المـاضي غيبـي | وطـلي مـن راس الحـارة |
| ياحـــارة حيرتينـــا | وبالعتمـــة ســـهرتينا[2] |

تمرمرتي ..     إلخ المقطع الأول..

---

**(١)** حارة القصر - النسخة المرئية على اليوتيوب - الحلقة الرابعة عشرة - تفريغ المؤلف.
**(٢)** المصدر السابق .

تتسارع الوقائع المفاجئة، حسني يتهم هادي .. يقول له إن زوجته حامل، وأنه ليس الأب .. هادي يضرب حسني في قلب الحارة .. الحارة تتجمع .. الحارة تتباعد .. حسني يذهب إلى ممدوح ويتهمه بقتل أبيه .. ويقول له إن أخته أمينة حامل ..

وبعد وقائع أخرى، نجد أنفسنا أمام مشهد من نوع خاص، يشبه مشاهد رواية من الروايات البوليسية لأغاثا كريستي، وهي المشاهد الجنائية التي تبحث عن القاتل، ولكنه هنا لا يشبه إلا حارة القصر لأن المحقق يتهم الجميع بارتكاب جريمة قتل أبي ممدوح ..

أي أن (الحارة) من خلال كل ذلك لم تكن مجرد مكان تجري فيه أحداث درامية بل كانت الحارة في صلب الأحداث، وكانت الأحداث في صلب الحارة ..

وسريعاً نجد أنفسنا أمام صوت الراوي في الشارة:

حط الحجر لاتزحزحوا من مطرحوا
بيضل ع حالو حجر ..
حط البشر بدروب مافيها قمر
مابيعرفوا سر القمر
بين العتم والضو درب صغير
بين الحجر والناس سر صغير
والسر لما بنفضحوا
بيعيف ضو بمطرحوا
وحكاية القصر الطويلة سر من أسرارنا
حارة عتيقة ملمحة بمشوارنا ..[1].

(١) المصدر السابق - الحلقة الأولى - تفريغ الباحث .

كانت الحارة عند بعض الكتّاب مفتاحاً رمزياً أغرتهم للكتابة عن وطن كامل، «فالحارة تعبير عن سورية كلها، لأن في الحارة نوع من وحدة جامعة: هناك بيوت وسوق وحرفيون ومدرسة ومسجد وكنيسة ومكتبة وقاضي ومخفر.. الشام: نموذج..»[1] وتؤسس وجهة النظر هذه إلى سجال مهم مع مخرجي البيئة الشامية، فالمخرج علاء الدين كوكش «في معظم أعماله الدرامية وخصوصا تلك التي تناول فيها مجتمع الحارة الدمشقية بدءاً من (أرشيف أبو رشدي) ومروراً بـ«حارة القصر» ووصولاً إلى (أبو كامل) يبدو ثائراً متمرداً على قيم المجتمع التقليدي الذي تمثله تلك الحارة، فهو لايعنيه على الإطلاق أن يقدمها في صورة مثالية تتنازع أهلها مشاعر الألفة والحميمية وتحرسهم عين التكافل الاجتماعي ممثلة بزعيم الحارة أو سواه بل هو يراها دائماً وأبداً باعتبارها بؤرة صراع بين جيلين وزمنين»[2].

ظلت (الحارة) السر الذي يشكل أحد عوامل النجاح لأعمال سيقوم السوريون بكتابتها فيما بعد، ورغم أن الحديث عنها (كمكان، أو كوعاء درامي) شكل بُعداً جمالياً درامياً إضافياً في أعمال كثيرة، فإن تحولها إلى حدث درامي في بعض الأحيان، زاد من أهمية ذلك البعد، وخاصة عندما يجري التآمر عليها هي، فتصبح موضوعا للحدث الدرامي، فتوسع المدينة وتطورها جعل الفساد يهاجمها ببنيتها السكانية وببنيتها المعمارية (التنظيم)، ونجحت هذه اللعبة الدرامية في جعل الخطوط والشخصيات الدرامية تنمو وتتفاعل وتعبر عن نفسه بصدقية وحرية سهلتها (الحارة نفسها) باعتبارها مكان يحمل مجموع السلوكيات الاجتماعية والقناعات الفكرية والأطماع المالية..

* * *

---

(١) د. فؤاد شربجي - من حديث مع المؤلف بتاريخ ٢٠ آب ٢٠١٥.
(٢) علاء الدين كوكش - دراما التأسيس – ص ٥٢.

في مسلسل « لك ياشام» الذي كتبه خيري الذهبي وأنتجه التلفزيون السوري عام ١٩٨٨ عاد فيه - غسان جبري - الى الناس.. » عاد إلى حارات الشام، وإلى نماذجها وشخوصها الأصلية والدخيلة معاً، كي يفجر - مع الكاتب - قضية الأصالة والهوية المعمارية، في أوج الهجمة العقارية الشرسة التي كانت تتعرض لها أحياء مدينة دمشق في ثمانينيات القرن العشرين وخصوصاً تلك التي تقع على تماس مع التوسع العمراني لأحياء دمشق الحديثة»[١].

وهنا تظهر (الحارة الشامية) وكأنها مستهدفة من قبل «جهة استغلالية محدثة النعمة تريد هدم التراث لإشادة العمارات الإسمنتية.. وجهة أرستقراطية بالية متعفنة تعرف قيمة هذا التراث لكن لا لكي تحافظ عليه بل كي تبيع الآثار بأبهظ الأثمان .. وتحوله إلى مشاريع سياحية استثمارية»[٢].

تحويل المكان إلى قضية درامية، لم يؤثر على البناء الدرامي المعتاد من حيث علاقة الشخصيات بعضها ببعض، والدخول إلى عوالمها الخاصة، وهذه المهارات تبدو ضرورية عندما يتم اقتحام موضوع كهذا الموضوع، فهل تميز النص الدرامي في هذه الحالة ؟ هناك رأي يورده المرجع نفسه فيرى « تميز العمل على صعيد النص، بمحاولة تقديم بنية روائية تتجاوز الحكاية التلفزيونية التقليدية عبر كثرة الخطوط الدرامية وإشباع الشخصيات بالهواجس والعوالم الخاصة، أما على الصعيد الفني فقد سعى غسان جبري إلى التعامل مع (المكان) باعتباره (البطل الرئيسي) في هذه الدراما، ووظف الحي الشعبي وبيوته توظيفاً درامياً مركزاً على إنسانية وحميمية العلاقة مع هذا المكان الأثير . عبر الكثير من التفاصيل واللقطات التأملية»[٣].

(١) غسان جبري - دراما التأصيل الفني - ٢٠٠٩ – ص ٧٢.
(٢) المصدر السابق نفسه – ص ٧٣.
(٣) لمصدر السابق نفسه – ص ٧٤.

# الفصل الرابع

## الحارة في نماذج من البيئة الشامية

في كل النصوص الدرامية التي توقفنا عندها في التحليل والدراسة كان التوصيف الذي يضعه كاتب النص الدرامي عبارة عن إيحاء بتكوين الحارة الشعبية، وذلك لأن نقل هذا التوصيف إلى حيز الصورة يحتاج إلى تفاصيل أكثر يمكن أن نجدها في «الحارة» الحقيقية إذا كان التصوير خارج الاستوديو، أما عندما يكون التصوير داخل الاستوديو، فإننا سنعتمد تلقائياً على معطيين حاسمين..

الأول: النص الدرامي التلفزيوني كما ورد فيه توصيف الحارة.

الثاني: تصميم مهندس الديكور للحارة المطلوبة في النص بما هي تصميم هندسي تراثي.

وهنا يحيط مهندس الديكور بالفكرة التي يرمي إليها كاتب النص، ثم يعمل على الخلق الفني للمكان التي تجري في الأحداث في الحارة، وقد لاحظ ذلك مهندس الديكور المعروف بتصاميمه للبيئة الشامية (حسان أبو عياش)، ومن الضروري ملاحظة رأيه في هذا الجانب الذي يرشدنا إلى طبيعة النص الدرامي، وقبل أن ننقل ماقاله سنتعرف على ماشاهدناه في الحلقة الأولى من مسلسل «أيام شامية».

لم يعرض المسلسل الحارة دفعة واحدة، فهو يعرض الجزء المتعلق بحركة يحتاجها المشهد، ثم تقوم الذاكرة بتشكيل تصوّر عن مجمل الحارة بعد استكمال المشاهد المتعلقة بها، ففي الحلقة الأولى نتعرف على جزء من الحارة يكشفه المنعطف، فإذا نحن أمام (قوس حجري) يصل بين جداري الحارة، ونلاحظ وجود (إطار حجري) لباب البيت الذي يدخل إليه الزعيم، ويظهر (الفانوس) الذي يشعله الدومري[1] ليلا، أما الدكاكين فكانت أكثر تعبيراً عن الحارة منها عن السوق حيث بائع المقشات وبائع الخضار يعملان بعفوية ضمن النسيج الاجتماعي لا تشكيلة نسيج تجاري واسع ..

عندما يتكرر مشهد الحارة في الحلقة نفسها تظهر زاوية أخرى من الحارة الرئيسية تتصل بزقاق، وفي صدر الحارة نافذة واسعة تعلو قوساً بمساحتها ..

ما نريد قوله هو أنه في مسلسل «أيام شامية» تظهر الحارة وتعرّف عن نفسها شيئاً فشيئاً، بنسيجها الطبيعي وبتفاصيل واقعية صاغها مهندس الديكور أوحت بها إشارات على الورق، ويمكن أن نلاحظ أن المخرج لم يستخدم الحارة، إلا وفقاً لما تحتاجه الحركة الطبيعية للشخصيات، وهذه طريقة يتبعها المخرج (بسام الملا) غالباً فلا تظهر الحارة بتوصيفها الكامل بل وفقاً لما مايتسع إليه المشهد بحركة الشخصيات، ثم قد يلجأ إلى إظهارها دفعة واحدة ..

في النص الذي بين أيدينا، أو في أكثر النصوص، لايهتم الكتّاب بهذه الجزئيات إلا إذا كان ثمة هدف محدد يريده الكاتب من التفصيل الذي يكتبه، فهو يؤشر إلى الحارة بتكوينها العام كما فعل الدكتور فؤاد شربجي في

(١) هو العامل المسؤول عن إضاءة الفوانيس في الحارة الشعبية.

نصه الشهير (أبو كامل)، فيصف فيه الحارة مشبهاً إياها بالقلب، لنقرأ المشهد، كما جاء بخط الكاتب:

| المشهد رقم «١»[1] الحارة | الساحة | صباحي |
|---|---|---|
| «ساحة الحارة كقلب الكائن، ليس من الضرورة أن تكون في مركزه، ينفتح عليها زقاق عريض من أكثر من جهة، وهذه الأزقة العريضة تصلها بالخارج - بالشارع العام .. يتفرع من الساحة أزقة تأخذنا إلى البيوت المتساندة - أو المتعانقة - وتظهر جدرانها الكلسية الخارجية .. المقهى يحتل جانباً من الساحة، وتطل فسحته الخارجية المظللة بياسمينة وعريشة ـ على الساحة وفيها عدد من الطاولات .. يقابل المقهى جامع الحارة، وفي طرف واجهة الجامع بحرة نصفية مستندة إلى الجدار وعليها حنفية سبيل تظللها عراتلية. وتتوزع على جانبي الجامع والمقهى دكاكين الحارة: اللحام – الخضري – البوابيري - و.. و.. إلخ». التنبكجي يرش الماء أمام المقهى وهو يغني أو ينادي نداء ملحناً. | | |

(١) هذا المشهد من الجزء الأول من نص «أبو كامل» زودنا به كاتب المسلسل وبخط يده .

| | | |
|---|---|---|
| | التنبكجي | كراسي بتركب على كراسي<br>بيروح مجرم وبيجي قاسي<br>آخ ... آخ ... ياراسي |
| يصل زاهي أفندي مستنكراً | زاهي | شو هالبرازيت ياه ؟! |
| يعيد نداءه | التنبكحي | كراسي بتركب على كراسي<br>بيروح مجرم وبيجي قاسي<br>آخ ... آخ ... ياراسي |
| وهو يتركه منصرفا | زاهي | صحيح مجنون |
| ويلاحقه بالنداء | التنبكجي | كلها كراسي بتركب ع كراسي |

لا بد من هذه الإشارات لكاتب النص الدكتور الشربجي، في العمود الأول، ليتمكن مهندس الديكور من الدخول إلى الأجواء التي يريدها الكاتب من النص، فالحياة يفترض أن تكون مكتملة في الصورة قبل أن نتعرف على التنبكجي وهو يرش الماء ويغني أمام المقهى ليصادفه زاهي الذي تزعجه الأغنية لأنها تستهدفه أصلاً في سياق النص، فيصف التنبكجي بالمجنون..

عندما نشاهد الصورة، تفقد تلك التفصيلات معناها، فمهندس الديكور تَفَهمّ جيداً خطة الكاتب الدرامي فأعد له (مايناسب) أي حركة من هذا النوع، فنرى الصورة مستكملة، لكن صانعها هو النص في إيحائه بطبيعة المكان ومعناه في السياق الدرامي، ومهندس الديكور في بنائه واستكماله ناجزاً أمام الكاميرا!

هذه الطريقة لا نراها في النص الدرامي للكاتب مروان قاووق الذي عانى كثيراً في كتابة نصه (باب الحارة)، كما روى لنا، فنقرأ العمود الأول، ونحن نسأل أنفسنا : لماذا يريد الكاتب أن نتعرف على الحارة دفعة واحدة وبطريقة البانوراما ؟ يبدو الجواب واضحاً : لا بد أنه يريد (الحارة) بطلاً، أي أن هناك دوراً للمكان سيبني الكاتب عليه أحداثه وتطور حركة

الشخصيات فيه .. وهذا يدعونا لقراءة ما يريد أن يكشفه الكاتب من المشهد الأول في الجزء الأول لباب الحارة [1]:

| |
|---|
| الزعيم – أبو عصام – أبو حاتم – أبو مرزوق – أبو سمير الحمصاني – أبو محمود القباقيبي – كومبارس - رجال ونساء وأطفال.<br>الكاميرا وجهة نظر الزعيم التي تسير من خارج باب الحارة باتجاه القوس ومن ثم دخولاً باتجاه المصلبة حيث يُحيّي الناس ويصبحون على الزعيم ونرى من خلال هذه البانوراما الحارة الشعبية ذات الدكاكين المتلاحقة والبيوت المتداخلة الحجرية الزرقاء والبيضاء والتي علقت في أعلى الجدران بعض المصابيح الكهربائية.<br>مقهى الحارة ، الصبي يرش بعض الماء.<br>الكاميرا تتجه إلى (أبو جودت) رئيس المخفر وهو رجل خبيث وماكر، يقف أمام مضافة الزعيم.<br>الكاميرا ما زالت وجهة نظر الزعيم الذي لم نره بعد.<br>(أبو جودت) يبتسم ابتسامة ماكرة للكاميرا.<br>قطع على زعيم الحارة وهو رجل وقور قاسي الملامح ، يبادره السلام بابتسامة هادئة ذات معنى رجولي. |

هذه هي المعلومات التي أوردها في العمود الأول من المشهد، وهنا لابد من التقصي عما حصل في حركة الشخصيات وحوارهم .. لذلك سنعيد المشهد الأول كما كتب تماماً:

(١) باب الحارة - للكاتب مروان قاووق - الجزء الأول .

| الحوار | الشخصية | المشهد |
| --- | --- | --- |
| | | الزعيم – أبو عصام – أبو حاتم – أبو مرزوق – أبو سمير الحمصاني – أبو محمود القباقيبي – كومبارس - رجال ونساء اطفال الكاميرا وجهة نظر الزعيم التي تسير من خارج باب الحارة باتجاه القوس ومن ثم دخولاً باتجاه المصلبة حيث يحي الناس ويصبحون على الزعيم ونرى من خلال هذه البانوراما الحارة الشعبية ذات الدكاكين المتلاحقة والبيوت المتداخلة الحجرية الزرقاء والبيضاء والتي علقت في أعلى الجدران بعض المصابيح الكهربائية. |
| الله يسعدلي صباحك زعيم | أبو حاتم | |
| يا صباح الأنوار ، أهلين زعيم الحارة والله | أبو عصام | |
| أهلين بسيدنا وتاج راسنا .... أهلين زعيم | أبو مرزوق | |
| | | مقهى الحارة ، الصبي يرش بعض الماء.<br>الكاميرا تتجه الى (أبو جودت) رئيس المخفر وهو رجل خبيث وماكر ، يقف أمام مضافة الزعيم.<br>الكاميرا ما زالت وجهة نظر الزعيم الذي لم نره بعد. |
| صباح الخير زعيم | أبو جودت | |
| | | (أبو جودت) يبتسم ابتسامة ماكرة للكاميرا |

| قطع على زعيم الحارة وهو رجل وقور قاسي الملامح ، يبادره السلام بابتسامة هادئة ذات معنى رجولي | | |
| --- | --- | --- |
| | الزعيم | صباح الخيرات أبو جودت ، شو شايفك مبكر بجولتك على حارتنا ؟؟ |
| | أبو جودت | انت بتعرف يا كبير أني مستلم أربع حارات ومن واجبي دور عالحارات وأتطمن عالأمن والأمان ، هي مسؤولية برقبتي كرئيس مخفر يا زعيم . |
| | الزعيم | الأمن والأمان من عند رب العالمين، اتطمن يا أبو جودت، نحنا بحارتنا ما فيه مشاكل.... وإن كان ولسد بد وصار ، نحنا منداويها . |
| | أبو جودت | طول عمرك ، كبير يا زعيم ، كبير .... صحيح مالي زمان مستلم المخفر ، بس سمعت عنك كتير ، صيتك وسمعتك بكل الشام .عن إذنك خليني كمل جولتي على بقية الحارات. |
| | الزعيم | ما بصير ، قبل ماتشرب قهوة عندي بالمضافة لم ممكن تروح .... شرفوا عمي ... شرفوا. |
| | أبو جودت | يا الله |
| يفتح الزعيم المضافة ويدخلون | | |
| | قطع | |

يقول مهندس الديكور حسان أبو عياش إن أول خطوة يقوم بها في تعامله مع النص الدرامي هي قراءة هذا النص ليحدد الحيز الذي ستجري فيه الأحداث، وهذا الحيز له علاقة بالنص وبطريقة الإخراج وأسلوبه وإيقاعه .. وهذه مسألة بديهية يفهمها كل من يعمل بصناعة الدراما، ولكن لنلاحظ ما الخطوات التي سيقوم بها بعد أن يقرأ مفاتيح الأمكنة التي يوردها كاتب النص:

- البحث في الكتب والمراجع والمصادر المختلفة عن بيئة العمل وتاريخه والطرز السائدة.
- سؤال المختصين من ذوي الخبرة في المجال المراد الاستعلام عنه أو تكليف خبير بالعمل .
- زيارة الأماكن الحقيقية للأحداث إن وجدت أو مايشابهها من أماكن.
- تصوير أماكن التصوير فوتوغرافيا ..ورسم مايمكن رسمه.
- مناقشة نتائج البحث مع المخرج وبقية الفنيين للوصول إلى الصيغة التي توافق روح النص وأسلوب العمل»[1].

أي، أنه يؤصل الصورة في المشهد، وينجز ما يريده الكاتب من خلال المرجعية الهندسية وموهبته الفنية : ينقل الفكرة إلى واقع، فإذا بالنص الدرامي يستكمل نفسه عندما يصبح صورة.

في مسلسل «خان الدراويش» قصة وسيناريو وحوار مروان قاووق، نلاحظ شيئا آخر يشبه (الفوضى) في الحارة الشامية، الهدف منه حشد يتعلق بمعطيات الحارة، وقد ترك الكاتب القرار للمخرج، و كُتب على الصفحة الأولى من النص (مسلسل بيئي شامي) :

(١) الدراما التلفزيونية «التجربة السورية نموذجاً» - ص ١٢٥.

«يفتح المشهد على حفل فني صغير في أرض الدار الواسعة لمنزل (أبو حكمي) حيث يشاهد فرقة موسيقية مؤلفة من عازف عود وعازف إيقاع فقط تعزف ألحان فلكورية شامية قديمة ويشاهد في وسط الناس المجتمعة درغام وبعض الشباب يرقصون على أنغام الحفل والغناء درغام يرقص مع الشباب ومع المر في المكان .

وكان كرمو يخدم الناس ويقدم لهم الحلويات حيث كانت الناس مجتمعة في المكان نشاهد منهم أبو حكمي وقد جلس في صدارة المكان مع شاب وسيم الطلعة فكان ابنه حكمي الباسم للناس برجولة مفرطة.

ونشاهد مع الناس قد جلس أبو فهمي وأبو شاكر والمختار أبو أدهم مع أبو فوزي صاحب المقهى و أبو مستو وأبو جلال وأبو فريز ونشاهد الشاب فوزي جالس بالقرب من حكمي باسم الوجه.

ويستمر الحفل بالغناء والرقص في **فرح وحسب رؤية الأستاذ المخرج**[١] مع ثلة من الناس حيث تجول الكاميرا في المكان لنشاهد منزلاً جميلاً وكبيراً تتوسطه بحرة خداقة الماء وفي جانبي أرض الدار نشاهد نوافذ الغرف المطلة على أرض الدار ذات الزجاج المعشق والملون في إطارها الخشبي ولأبواب الغرف الخشبية المصدفة ذات القناطر.

ويشاهد الشجر المتنوع منها النارنج والكباد الشامي وغيرها من الزرع للورود الفل والورد الجوري والياسمين .

ونشاهد الدرج الموصل للطابق العلوي الحجري الأحمر الملاصق للحائط المرخم بألوانه الحمراء والبيضاء والسوداء .

---

(١) لم نقرأ مثل هذه الملاحظة في نصوص سابقة، لأن التصور (النص) هو خارطة المخرج، كما هو معروف .

وتعود الكاميرا للفرقة التي تعزف وتغني من الفلوكلور الشامي القديم وحسب رؤية المخرج والجميع يسمعون ويتسلّون بالحلوى الشامية المقدمة لهم في سرور»[1].

وفي المشهد (١١) من المسلسل المذكور نتعرف على الحارة كما ترد في تصوره:

**الحارة – الساحة – زقاق منزل ابو كارم خ / ن**

«بانوراما للحارة، حيث يشاهد ساحة كبيرة واسعة مرصوفة بالحجر الأسود وعلى جانبي المكان نشاهد عدد من المحال المفتوحة منها بائع الخضار وبائع السمن وبائع القماش وبائع الزيت وبائع القطن والصوف ودكان الحلاق وفي المنعطف نشاهد فرن الحارة الذي يخبز الخبر الكبير والواسع (المشروح) ونشاهد في أول الساحة المقهى العامة التي جلس بداخلها وخارجها الزبائن ويشاهد خادم المقهى يخدم زبون ويقدم له الشاي والنرجيلة.

ويشاهد الباعة المتجولة التي من بينهم تحمل السلل وتنادي على رزقها من بائع التين اليابس وبائع الزبيب وبائع البيض البلدي وبائع دبوسك يا ولد (التفاح المغطس بالسكر الأحمر) وبائع (الملْوقْ) (الحلوى المتنوعة ألوانها من السمسم وجوز الهند والحليب وغيرها من الحلوى الخاصة للأطفال) ويشاهد بائع رؤوس الغنم المسلوق (نيفى الراس مع المقادم) القشة وغيرها من الباعة مثل بائع المقشات ويشاهد دكان السكافي الذي يصنع الأحذية ودكان صانع الطرابيش ودكان المنجد لصنع اللحاف الفرش والمخدات ودكان العطار ودكان بائع الفحم ودكان العلاف الذي

(١) خان الدراويش - كتابة مروان قاووق - إخراج سالم سويد .

يبيع الحبوب المتنوعة من فول وحمص وقمح وعدس وغيرها ودكان بائع النحاسيات من طناجر وصحون ومعالق وفوانيس وخناجر وصواني ومصبّات القهوة المرة والسيوف وغيرها..

وفي العمق نشاهد مسجد الحارة والذي يتفرع عنده عدد من الأقواس الحجرية حيث لكل قوس كان زقاق من أزقة الحارة التي يشاهد فيها المنازل ذات الطابقين من نوافذها الكثيرة المطلة على ساحة الحارة ذات الخص الخشبي لستر المرأة من داخل الغرفة.

الكاميرا تدخل عمق الحارة والزقاق منزل أبو كارم لنشاهد عدد منازل الحارة ذات الجدران الطينية البيضاء الكلسية والمنتشرة فيها النوافذ الخشبية .. ويشاهد عدد من الفوانيس المعلقة على جدران الحارة للإضاءة ليلاً ، حيث يشاهد وقوف حكمي بجانب منزل أبو كارم حاقد الوجه يراقب باب المنزل متوعداً لشيء يفعله حيث إنه يرفع رأسه نحو النافذة من الطابق الثاني وتشاهد مغلقة ومظلمة ومسدلة ستائرها ويشاهد بعض المارة»[1].

في المشهد ١١ من خان الدراويش، يقطع الكاتب بخطأ لم يكن يقصده، هو أن مايصفه هو الحالة التجارية في الحارة، أي السوق. والسوق جزء من الحارة وليس كلها، ولذلك عندما نشاهد هذا المشهد بعد أن تعامل معه المخرج ومهندس الديكور نعرف مباشرة أننا ندخل من السوق بجوار منزل **(أبو كارم)** الذي ينبئنا النص أنه ينوي فعل شيء ما **!**



**(١)** خان الدراويش - كتابة مروان قاووق - إخراج سالم سويد.

# الفصل الخامس

## أعمال البيئة الشامية

في عام ١٩٩٠ ظهر مسلسل «أبو كامل»، الذي كتبه الدكتور فؤاد شربجي بإرادة واضحة لاستعادة نبض الحارة والزقاق والبيت العربي فقدمته الدراما السورية عن الشام دون تخطيط مسبق، قدمته تلك الدراما من خلال الاستوديو، وفي أمكنة يبنيها مهندسو الديكور، وفي معالجات مقتبسة أو مرتجلة لتواكب سحر العروض التلفزيونية التي شقت طريقها مع ظهور التلفزيون في سورية..

نضجت الفكرة عنده، وكان الوقت الذي مر كفيل بإنضاجها، وهو يحلم بأن تكون الشام المكان الذي ينتمي إليه صورة عامة لوطن بكل مافيه، وخاصة بعد أن تمرس في الكتابة الدرامية عبر مجموعة سهرات وثلاثية ثم بمسلسل لفت النظر إليه هو «الخشخاش» الذي يجمع بيئة الشام وضواحيها..

كتب الدكتور فؤاد شربجي نصاً مهماً أسماه (أبو كامل)، وسريعاً تبناه مخرج «حارة القصر» أحد أشهر مخرجي تلك الآونة علاء الدين كوكش، وتدور أحداث المسلسل بين العامين ١٩٣٩-١٩٤١ في حارة شامية،

فتعكس هذه الأحداث الصراعات الاجتماعية في ظل أوضاع سياسية معقدة، وبذلك تصبح الوقائع والعلاقات والأحداث والصراعات ظلال اجتماعية للسياسة وصراعاتها، «والفكرة الرئيسية تقوم على تقديم (رؤية درامية ) لفترة تاريخية يبرز فيها توق الانسان للحياة والاستمرار والانتاج والابداع والحب والزواج وتنظيم الحياة العامة، كشكل من أشكال مواجهة الظروف السياسية والتصدي لنتائجها المعيقة أو القاهرة..»[1].

واجه المسلسل المجتمع، وواجه المجتمع نفسه، فإذا بشام العشرينات من القرن العشرين تقرع باب تسعينات ذلك القرن، وكان ذلك يعني أنها تقرع باب الحاضر، وعلى ذلك ظهرت تحفظات الحاضر، حتى إن الكتاب الذي ظهر عن المخرج علاء الدين كوكش مر مرور الكرام على هذا المسلسل، ونقل عن المخرج جواباً مقتضباً على سؤال حول ترتيب مسلسل «أبو كامل» في مسيرة حياته، قال فيه: « اسمح لي أن أتحفظ على هذا السؤال، فبالنسبة لي أنا أعتبر دائما أن آخر عمل أقدمه هو أهم عمل على الإطلاق»[2]، وهذا يعني أن «أبو كامل» جب ما قبله من أعمال، لكن المخرج لايريد الحديث عنه في مجمل أعماله...

لم يتهيب الدكتور الشربجي من إعادة فتح الموضوع من ناحية التاريخ السياسي ففي زمن أحداث المسلسل، كما يقول، «كانت فرنسا تحتل سورية، وكان النازيون يحتلون باريس وهكذا فإن دولة محتلة (بفتح التاء) تحتل دولة أخرى، فرنسا تقاوم النازي والسوريون يقاومون فرنسا.. المخابرات الفرنسية تتصارع مع مع المخابرات الإنكليزية للسيطرة على سورية .. في الجهة المقابلة المجتمع السوري. المجتمع السوري يصارع سياسياً الانتداب

(١) الدكتور فؤاد شربجي - إجابات مكتوبة - مؤرحة في ٢٤ /١١//٢٠١٤.

(٢) علاء الدين كوكش - دراما التأسيس – ص ٢١١.

- وتتشكل الأحزاب وتتبلور مشاريع سياسية من الحزب الشيوعي إلى القومي السوري إلى الإخوان إلى عصبة العمل إلى طلائع العمل القومي لحزب البعث، كذلك كانت هناك الحركة الاقتصادية التجارية والإقطاعية وهكذا .. سلطة متصارعة مع نفسها المخابرات البريطانية والإنكليزية من جهة ومجتمع يتبلور ويتماسك ويؤسس لسنواته القادمة..

إن المسلسل وخلال كل ذلك يضيء الأحداث الاجتماعية الروائية، وكما تقول إحدى شخصيات العمل: إن زمن المسلسل وأحداثه شكلت نقطة تقاطع المسارات . وكانت نقطة (المحرق) في التقاء الأشعة .. لذلك هي تضيء وتكشف وتصهر وتربح لتنتج وتبدع »[1].

كان إنتاج الدراما التلفزيونية السورية يشق طريقاً صاعداً من الكثافة والشهرة، وهذا مادفع مؤسسة الخليج للأعمال الفنية في دبي إلى مشاركة التلفزيون السوري في باكورة هذا الإنتاج الذي حقق في جزئه الأول، الذي يروي قصة (أبو كامل) وتعاونه مع الفرنسيين أثناء احتلالهم لسورية، ثم مقتله بعد استعداء عدد من المحيطين به ..

حقق المسلسل نجاحاً مهماً نتيجة الإيقاع الدرامي العالي في مشاهد النص التي احتوتها الحارة في تشكيل جديد للبيئة الشامية يخرج عن كونه مجرد مكان ومجرد مشاهد يشتغل عليها دراميون يبحثون عن النص السوري الحقيقي..

«في مسلسل (أبو كامل) تختلط القيم والمفاهيم أكثر لأن «أبو كامل» الذي يبدو بحضوره وغيابه قطب الصراع في الحارة كما أراده الكاتب فؤاد شربجي، هو عميل سابق للمستعمر الفرنسي وهو يمثل الوجه النقيض لشقيقه عبد الرحمن أما جيل الشباب فهو غارق في صراعات سلطوية،

---

(١) الدكتور فؤاد شربجي - إجابة مكتوبة - مؤرخة في ٢٤/١١/٢٠١٤ .

تتأرجح بين مزالق الاستزلام للمستعمر، أو البحث عن مكانة اجتماعية وسلطوية يفرض من خلالها حضوره في مجتمع الحارة»[1].

وهنا، تبدو المحددات العامة التي أرادها الكاتب للبيئة الشامية واضحة، وفيها نتعرف على التفاصيل المطلوبة للأمكنة التي تتعامل معها مشاهد النص الدرامي، وفي حوار معه حدد نقطة مهمة تتعلق بالمكان وهي أن كاتب السيناريو أو النص الدرامي التلفزيوني يتعامل مع المكان وكأنه موجود فيه، فلعل أحد الشخصيات تتعثر بإحدى الاكسسوارات المعروفة في البيئة الشامية ولا ينتبه إليها وهو يكتب .. وقال ككاتب: «أنا أرى كل شيء أمامي، وأستعيده سريعاً»[2]، فهل بالفعل يرى الدكتور فؤاد شربجي كل شيء أمامه؟

إن مجرد التدقيق بالنص من خلال مجموعة حلقات من حلقات الثلاثين يكتشف القارئ سريعاً أن (المكان/الحارة) واضح المعالم يراه الكاتب أمامه فعلاً وكأنه يسجل أحداثه في مكان يعرفه، وبالتالي يمكن أن تتحرك فيه الشخصيات وهي تتصارع بثبات على أنها في البيئة الشامية، فالحارة في مسلسل أبو كامل تتألف من:

١. مجموعة أزقة في حارة لها علاقة بحدث يرخي بظلاله على سورية بشكل عام، ومن الأزقة التي تمر المشاهد بها : زقاق بيت أبو كامل..

٢. مجموعة بيوت لها علاقة بالحدث: بيت أبو كامل، بيت أبو زاهي، بيت زهرة، بيت موفق، بيت زياد، بيت نذير، بيت أم سعيد، بيت أم عمر، بيت اجتماع زياد وصالح، بيت كريم.. إلخ.

---

(١) علاء الدين كوكش - دراما التأسيس - ص ٥٣.

(٢) د. فؤاد شربجي من حديث معه ١٤ تموز ٢٠١٤.

٣. هناك : المقهى . المخفر. وعندما نقرأ مشهدا يشذُّ عن بيئة الحارة نجد أن الكاتب يتقصد استخدام أوصاف أخرى: أرض قرب مزرعة أبو كامل، مقهى في الربوة، بيت الجنرال (الصالون)..

إذاً هناك بيئة محددة مرسومة وكأنها تغطي تقصيراً ما في الأعمال السابقة التي عرضتها الدراما السورية عن الحارة، فتتعايش الحارة هنا في تكوين اجتماعي يتشابك مع بعضه البعض، ويجمع بين عناصره ملامح الحارة كما يريدها الكاتب، وهي هنا ملامح (بيئة) وفي هذه البيئة يبرز بيت أبو كامل كنقطة تلاقٍ مركزية . فمما يتألف بيت أبو كامل ؟

نراه مفصلاً على هذا النحو :

١. الباب الخارجي.
٢. باحة البيت، وفيها البحرة.
٣. القبو ..
٤. المطبخ، وفيه رفوف، بابور كاز، نكاشة، .. إلخ.
٥. غرف البيت وهي : غرفة الضيوف، غرفة أبو كامل، غرفة سميرة، غرفة صبحية، غرفة زاهي، غرفة صالحة وفيها مرآة .. إلخ .

وهذا البيت، تلقائياً مربوط بالحارة، وبالمعمل، وبالنول، وبالمخفر، وبمزرعة .. أي أنه يتلاقى مع بنية اجتماعية كاملة لها ملامح اقتصادية وأنتجت بيئتها الأخلاقية التي يتم من خلالها الصراع - فإذا نحن أمام نسيج من العلاقات الاجتماعية والاقتصادية والانسانية والأخلاقية تتجمع في موضوع وطني وبنى أخلاقية تُؤطر هذا النسيج بحركية الحياة وصخبها في فترة تاريخية محددة ..

أما (أبو كامل) الذي حمل النص اسمه، فهو الشخصية الرئيسية في أحداث المسلسل، فكان يريد أن «يلعن تاريخه في التعامل مع المستعمر الفرنسي ليرسخ مكانته في الحارة كتاجر ووجيه، ويمد يده لكل أبناء الحارة، لكنه يُعجب بفتاة صغيرة (فطمة) فيتزوجها سراً ويحبها بعمق وصدق.. يعيش أبو كامل صراعاً مع منافسيه التجاريين ومع أعدائه السابقين، ومع من يريد أن يبقيه في ماضيه، ولذلك فإن صهره (زاهي) موظف الداخلية والطامع إلى السلطة وصهره الآخر (محمد) الآدمي المقتنع برزقه و(صالحة) البنت المعجبة بأبيها والشخصية الشعبية المنطلقة، و (فطمة) وأمها ورجال الحارة .. وعمال النسيج الذين الذين يعملون عند (أبو كامل) والزعران و...و.. إلخ. كل هؤلاء يقدمون حبا وعلاقات زواج وأطماع سلطة وسعي للكسب والربح .. لكن المحصّلة تكون في قتل (أبو كامل) الذي يعني فتح التحقيق الذي يعني الدخول بشكل أعمق في الصراع الدرامي وفي كشف معاني الأشخاص والمجتمع والمرحلة التاريخية »[1].

*　　*　　*

لم يمض عام واحد على ظهور مسلسل «أبو كامل» حتى كانت ورشة عمل قد بدأت بإنضاج نص قديم للكاتب أكرم شريم، تبناه مخرج شاب أحد تلامذة علاء الدين كوكش، أي المخرج بسام الملا، وحمل هذا النص اسم «أيام شامية»، وكان عليه أن يواجه قوة القصة وموضوعها في «أبو كامل» بحتوتة كان لها تأثير أكبر من المتوقع ..

واقعياً أثار مسلسل «أيام شامية» الكثير من اهتمام المشاهدين إلى الدرجة التي استغرب فيها طاقم العمل والعاملين فيه الذين توقعوا فشله استغربوا هذا النجاح : «إن نجاح أيام شامية بدا أشبه بالمفاجأة حتى بالنسبة

---

(١) مؤرخة في ٢٤/١١/٢٠١٤ الدكتور فؤاد شربجي - أجوبة مكتوبة .

للعاملين فيه، الذين شككوا مسبقاً في إمكانية نجاح العمل، فتسرب القلق إلى مخرجه بسام الملا الذي غدا متخوفاً من سقوط العمل جماهيرياً، وخصوصاً بعدما رأى بعض أبطاله أنه يفتقر للعقدة الدرامية، ويتمحور حول قضية شارب محمود الفوال الذي رهن بعض شعيراته لقاء مبلغ من المال، ثم ضاعت تلك الشعيرات، وياللعار..»[1]..

عندما عرضت الحلقات الأولى من مسلسل «أيام شامية»، ظن كثيرون أن فقدان المضمون العميق، والأحداث المهمة، والشخصيات القادرة على أن تشد قلوب المشاهدين، سيكون سببا في فشل المسلسل، فالبطل الأول في هذا العمل بدا بلا بطولة: «إنه محمود الفوال الشاب الذي اضطرته الظروف إلى أن يرهن شعرات من شواربه عند أحد التجار، لقاء مبلغ من المال، وحين يعيد ذلك المبلغ بعد حين، يكتشف التاجر أن الشعرات ضائعة، في حين أن إحدى زوجتيه قد سرقتها من صندوق الزوجة القديمة، لتحرض الزوج التاجر عليها، وهذا هو كل جوهر الصراع الأساسي في العمل !!»[2].

«غير أن الحلقات التالية لم تلبث أن قلبت الموازين كلها لصالح العمل، فبعض الناس بدؤوا يستشعرون «الطرافة» و«الظرافة الشامية» التي تفوح من ثنايا التفاصيل والمنمنمات الفولكلورية الأصيلة، وبعضهم الآخر سحرتهم بساطة الأحداث وتطوراتها، و«البساطة هي الفن عند غالبية النقاد»، وتنامى شعور عام عند المشاهدين بالاستمتاع حتى لو لم يكونوا قادرين على تحديد مصدر هذه المتعة .!!وتبدل موقف قرّاء النصوص جزئياً فقالوا: الناس لا يهمهم العمق ولا متانة بناء الحكاية.. إنهم مسحورون

---

(١) بسام الملا - عاشق البيئة الدمشقية - ص ٢١ .

(٢) فن إخفاء العيوب - بوابة الشروق - موقع ألكتروني.

بأداء الممثلين الذين نشهد لهم بالتفوق على أنفسهم ..ومأخوذون بتفاصيل البيئة والأزياء المتقنة ..وبالحوارات «العتيقة» وطريقة أدائها المفخمة ..ولا أكثر من ذلك»[1]!!

وانتهى عرض المسلسل القصير (١٢ حلقة) بنتائج ومواقف متعددة لقد استاء غالبية المشاهدين من هذه النهاية العاجلة، لأنهم لم يرتووا من ذلك الحلم الدرامي الممتع، وأكدت الصحافة ما ذهب إليه الجمهور، فطالبت بالمزيد من هذه «الأحلام الشعبية» .. وشاعت في الأوساط المتعلمة معلومة بأن هذا المسلسل مقتبس من كتاب قديم هو «حوادث دمشق اليومية» الذي كتبه - في أواسط القرن الثامن عشر - حلاق شعبي بسيط يدعى «أحمد البديري»، وبدأ القراء يتخاطفون هذا الكتاب بحثاً عن الارتواء من أجواء المسلسل، وتنبه الناشرون فأصدروا طبعات عديدة نفقت جميعها خلال مدة قياسية !! وقد وقعت نسخة منه في يدي أيامئذ، فلم أجد فيه مصدراً يعتد به «أيام شامية» .. وإن ضم بين دفتيه وقائع وفظائع وغرائب عديدة، مما حدث في دمشق إبان الحكم العثماني في تلك الحقبة، كتبها الحلاق البديري بلغة ركيكة منفرة، ولم تستطع تدخلات المحقق - في إعادة صياغته - تخليصه من الركاكة والإملال .لكنني عثرت فيه على كنز توثيقي مفصل عن رحلات الحج الشامي إلى مكة المكرمة، وهو ما سوف يستفاد منه في المسلسل التالي «الخوالي» »[2].

وبالعودة إلى النتائج والمواقف التي تلت عرض «أيام شامية»، سنجد أن إدارة التلفزيون، وبتوجيهات عليا، طلبت من المؤلف أكرم شريم أن يبادر فوراً إلى كتابة جزء ثان، أو عمل آخر، وبالسرعة الفائقة، كما أمرت

---

(١) المصدر السابق .

(٢) مروان ناصح .

دائرة النصوص - رغم عدم اقتناع القراء فيها - بأن تدفع له سلفة مالية معتبرة، وقد تم ذلك في أجواء احتفالية وهذا لم يحصل، منذ أن حظيت مجموعته القصصية الوحيدة - في أوائل السبعينيات - بفرصة النشر في القاهرة.

مع نجاح «أيام شامية» ثبت تاريخ الدراما محطة جديدة في تطور النص الدرامي الشامي رغم أن كاتبه أكرم شريم كان فلسطينياً كتب القصص في الصحافة ثم ترك آثارا قليلة في الدراما التلفزيونية، كان «أيام شامية» الرابع بينها، وقام بعرض «نماذج حياة حارة شامية في مطلع القرن العشرين تعيش حياتها الأليفة والجميلة والمثيرة لكوامن الشجن والحنين»[1].

ومع ذلك فرضت الحتوتة التي أطلقها النص جوا من الجاذبية، وكان من الضروري أن تفرض حتوتة (رهن الشوارب مقابل استقراض المال) هذه الجاذبية لأننا عندما قرأنا مسرحية (تاجر البندقية) لوليم شكسبير، أثارت فينا مسألة مقايضة المال بقطع اللحم من الجسد إثارة لا توصف في سياقها الدرامي الذي أطلقته شخصية شايلوك الجشعة والمرابية!

اتجهت بعض الكتابات إلى أن السبب الرئيس لنجاح مسلسل « أيام شامية» هو تضمنه قصصاً جديدة لم يسبق أن قدمت في الأعمال السابقة.. وهذا النص أي « أيام شامية» أسس أيضاً لفهم خاص عند أكرم شريم عن الحارة الشامية، فهي «تتألف عادة من أربع أركان، الركن الأول اللهجة الشعبية الشامية ومفرداتها «كلمات وعبارات»، ثانياً من الملابس الشعبية «النسائية والرجالية والأطفال»، ثالثاً تتألف من ديكور المنزل الشعبي«المربع العالي، ديكور الحارة»، رابعاً من قيم الحارة الأخلاقية»[2].

---

(١) بسام الملا - عاشق البيئة الدمشقية - ص ٢١.

(٢) أكرم شريم - حديث عن باب الحارة - سيريا نيوز - في ١٧/ ١٢/ ٢٠٠٧.

والملاحظ هنا تلاقيه في الاهتمام بموضع **(**قيم الحارة الأخلاقية**)** مع ماطرحه الدكتور الشربجي كاتب مسلسل **(**أبو كامل**)..** إن كل ما يقوله أكرم شريم على صعيد الحارة الشامية سيتفكك تلقائياً مع الأعمال التالية عن البيئة نفسها، فقد أسست بعض النصوص لشخصيات تتحدث بطريقة تشابه الحدة والنبرة التي تحدثت فيها بعض شخصيات أيام شامية، ونلاحظ أننا أمام شحنة من التوتر ترافق الحوار بين الشخصيات دائماً مردها إلى الظن بأن اللهجة الشامية تقوم على أساس رفع سوية الصوت حتى إن أكرم شريم نفسه، لم ينتبه إليها، فراحت تنمو بين الشخصيات وتؤسس لتقليد حاد لها**..**

لم ينتبه النقاد إلى الأثر الذي تركه مسلسل **«**أيام شامية**»** على كل من يود محاكاته بنص درامي جديد، فقد أخذوا عنه اللهجة التي استخدمته فيه وهي لهجة السوق الدارجة وبنو عليها أعمالاً نسبت إلى البيئة الشامية، وأخذوا عنه فكرة القبضاي والزعيم وبنوا عليها، وأخذوا عنه أهمية الشوارب كقيمة من قيم الحارة وبنوا عليها، وأسقطوا أجمل مشهد في الرد على جنود المستعمر الذين اغتصبوا ابنة بائع البيض**..**بقي القبضاي والصراخ والعنترية مسلسل من باب أيام شامية **:**

**أيام شامية : المشهد ٣٤ ساحة المقهى نهاري خارجي**[١]

| | | |
|---|---|---|
| يهدأ ويقترب من القبضاي، وبحدة | المختار | ليش قاعد هون أنت ؟ |
| ينظر إليه بتخانة | سيف | زبون**.** |
| ويحدجه المختار ثم يتوجه إلى باب المقهى حيث الرجال ويسأل | المختار | وينه القاق؟ |
| | رجل١ | أخذوه |
| ثم يتوجه إلى سيف ويسأله | المختار | لأيمتى رح تضل هون حضرتك؟ |

**(**١**)** نص مسلسل **«**أيام شامية**»** لأكرم شريم **-** المشهد ٢٤ **.**

|  |  |  |
|---|---|---|
|  | سيف | ليخلص الحكواتي |
| وينـــزعج المختـــار ويتوجـــه إلى البابويوصي الرجال وهو يخرج | المختار | خليكن واقفين هون |
|  | قطع |  |
| الحارة : محمود يتقدم راكضاً هـو والحـلاق ثـم الدشـيش ويـدخل الحـلاق ثـم الدشـيش بيـنما يقـف محمـود عـلى بـاب المقهـى يتأمـل القبضاي ثم الحارة |  | موسيقى |
|  | قطع |  |
| المقهـى : يـدخل محمـود فنـسمع القبضاي يقول للحلاق وبإصرار | سيف | لاتتدخل ديبو..مالي قايم من هون |
| وبما يشبه الحياء | محمود | مرحبا سيف |
|  | سيف | أهلين محمود |
| ويومئ محمـود للحـلاق أن يخـرج فيخرج الدشيش والحلاقويبقيـان وحدهما ويجلس محمود إلى طاولة سـيف ولاتـزال عينـاه في وجـه سيف المطرق | محمود | ماكـان بـدي يـاك تتعـالق مـع حـدا بهالحارة سيف . |
| ويحدق فيه، ثم بعياط .. | سيف | كل هالحارة وأهلها على رأسي .. |
| وصادقاً .. وفجأة بتخانة | سيف | هو بلش وعم يقلعنا .. |

.. أما فكرة النص الدرامي، التي قيل إنهـا سـطحية، فقـد دافـع بعـض النقاد عنها لأن الانصراف عن البحث عن مقولة فكرية جاهزة - كـما تقـول إحدى وجهات النظر - «لايعني بأي حال من الأحوال، أننا أمام عمل فنـي أجـوف ..بـل إن هـذه الـدراما الـشعبية القريبـة إلى القلـوب، والبـسيطة في خطـوط صراعاتهـا، وفي عـوالم هـذا الـصراع، هـي دراما تغـوص بـصدق في

عمق الحياة اليومية لبيئة اجتماعية محددة هي البيئة الدمشقية ..ولعالم له مفاهيمه وقيمه ونمط علاقاته وصراعاته هو عالم الحارة في أوائل هذا القرن..»[1].

ما إن انتهى عرض أيام شامية، وموجة الاهتمام التي قامت حوله حتى ظهر مسلسل «بسمة الحزن» عن رواية «دمشق يابسمة الحزن» للكاتبة ألفة الإدلبي التي كتب لها السيناريو الدكتور رفيق الصبان وأخرجه لطفي لطفي وهو مسلسل نوعي عن البيئة الدمشقي[2] كما قدم الدكتور فؤاد شربجي في عام ١٩٩٣ جزأه الثاني من «أبو كامل»[3]، فبدا وكأنه يطرق باب الممنوع، ويحفر في الحاضر أكثر، فحوّل الكاتب «أبو كامل» المقتول في الجزء الأول إلى شبح، وكشف عورة أجهزة القمع زمن الاحتلال ..

ولم يكن ذلك لاستثمار نجاح الجزء الأول، وإنما كان تنفيذا للعقد الذي تم بين التلفزيون السوري ومركز دبي للأعمال الفنية حول إنتاج جزأين منه، رغم تخطيطه لأربعة أجزاء. وكما فعل الجزء الأول أثار الجزء الثاني اهتمام الكثير من فعاليات المجتمع، وكما أشرنا، طُرحت أكثر من مسألة تتعلق بإسقاطات النص على الواقع المعاصر الذي تعيشه البلاد، ونلاحظ مثل هذه الإسقاطات بمشاهد متناثرة: من المشهد ٨٥ فما بعد، حيث تقوم الاستخبارات باستدعاءات وتفتيش البيوت إلى الدرجة التي

(١) محمد منصور - أيام شامية سكنت وجداننا - في كتابه بسام الملا عاشق البيئة الدمشقية - ص٨٢.

(٢) تحدثنا عنه في فصل الاقتباس من هذا الكتاب.

(٣) يقول الدكتور فؤاد شربجي في أجوبته المكتوبة المؤرخة في ٢٤/١١/٢٠١٤ إن مسلسل (أبو كامل) خطط له وكتب الرواية الأساسية له كأفكار درامية لأربعة أجزاء وهو مسلسل يسعى لتأسيس رواية درامية تلفزيونية تقدم فضاءات روائية وروائية للدراما التلفزيونية لترفعها من الحكاية /الحتوتة إلى الرواية كفعل ثقافي.

تحول فيها (زاهي) الذي يعمل في (الداخلية) إلى مُخْبر لدى السلطات الفرنسية، وتقول أم سعيد في أحد المشاهد:

«الفرنساوي حارق نفسْنا وهو عم يخدموه .. إجا فتش ببيتي وقلبو فوقاني تحتاني وهددني كمان» فتسمع صالحة فترد: «زاهي ابن أشرف عيلة بالحارة، وهو موظف بالداخلية وظيفة مدنية»[1] وهذه المعطيات يمكن تأويلها واسقاط معانيها، ومع ذلك أثارت اهتمام الكثيرين إلى الدرجة التي عرضت الكاتب للمساءلة..

* * *

انتهى الجزء الثاني من مسلسل «أبو كامل»، فإذا بالكاتب دياب عيد والمخرج هاني الروماني يدخلان في منافسة دراما الحارة الشامية السياسية من خلال مسلسل، يمكن وصفه بالعمل الاجتماعي/التاريخي اسمه «حمام القيشاني»، وهو محاكاة لعوالم مسلسل «أبو كامل»، لذلك تم وصفهما معاً بالجرأة وبالعملين البارزين[2] اللذين أدى نجاحهما كما يرى مازن بلال ونجيب نصير إلى إنتاج أجزاء جديدة، فمسلسل «أبو كامل» أعاد صياغة الموضوع التراثي وشخصياته خارج (الطرافة) «إلا أن الدراما قدمت حياة تراثية متكاملة بعلاقاتها ونظم ثقافتها والظروف الفاعلة فيها، واستخدم المخرج كافة عناصر الحارة الدمشقية التي استخدمت سابقاً في الانتاج الدرامي للستينات والسبعينات، لكنها في أبو كامل (وحمام القيشاني أيضاً) لم تكن في الديكورات فقط بل غدت نافذة على الماضي، بعد أن كانت سابقا مجالاً مغلقا داخل الحاضر»[3].

(١) نص مسلسل أبو كامل - الجزء الثاني – ص ٨٨ ، ٨٩ .
(٢) الدراما التلفزيونية السورية - قراءة في أدوات المشافهة – ص ٧٢ .
(٣) الدراما التلفزيونية السورية - قراءة في أدوات المشافهة – ص ٧٢/٧٣ .

ذهب مسلسل «حمام القيشاني» سريعاً إلى متن الموضوع المثير الذي يبحث عنه المشاهدون في الموضوع السياسي والتاريخ، فإذا هو مباشرة يرصد الواقع من زوايا محددة تظهر فيها شخصيات تنتمي لحزب البعث والحزب الشيوعي والحزب القومي السوري وغيرها من الأحزاب السورية المعروفة التي عاصرت الحياة الاجتماعية والاقتصادية في سورية أحقاباً متوالية لازالت آثارها إلى اليوم..

وفي «حمام القيشاني»، الذي قدم سلسلة أجزاء درامية، نعود إلى أيام الاحتلال الفرنسي لبلاد الشام في أواخر الأربعينيات، وجعلنا نرافق شخصيات وأحداث تحاول توثيق حياة السوريين مروراً بفترة الخمسينيات والوحدة السورية ـ المصرية بين عامي ١٩٥٨ - ١٩٦١ حتى الثامن من آذار عام ١٩٦٣ «وفي هذا الإطار كان الحرص الواضح لدى المخرج هاني الروماني على استعادة تفاصيل العمل الدرامي وعدم التغيير سواء في أماكن التصوير ام الاستوديوهات حسبما تفرضه طبيعة السيناريو أم من ناحية إسناد الأدوار للممثلين أنفسهم الذين قدموا شخصيات العمل عبر أجزائه الأربعة»[١].

كان الكاتب دياب عيد سعيداً بمسلسله الذي كتبه بدأب ليواكب عمليات التصوير المتلاحقة سنة وراء سنة، وكانت سعادته نابعة من أن «الجمهور استطاع أن يتفاعل مع هذا العمل الفني عبر أجزائه الخمسة التي تجاوز كل جزء فيه الثلاثين حلقة وهذا دليل على أن الجمهور أدرك أهمية

---

(١) لم ينجح المخرج هاني الروماني في هذه المهمة في الأجزاء الخمسة؛ إذ انسحبت سلمى المصري وليلى جبر وعبد المولى غميص مما اضطره للاعتماد على فنانين آخرين مثل صباح جزائري ومانيا النبواتي وعبد الرحمن أبو القاسم وغيرهم بعد أن كانت الفنانة أمل عرفة الوحيدة التي اعتذرت عن عدم المشاركة في الجزء الرابع من حمام القيشاني.

تقديم عمل تاريخي اجتماعي على خلفية سياسية يتناول فترة مهمة للغاية في تاريخ سورية المعاصر وبلاد الشام»[1].

ويقول دياب عيد: « لا أبالغ إذ قلت إن علاقتي مع الرقابة كانت شكلية للغاية خاصة وأنني اعتمدت مبدأ الحيادية والمصداقية وعدم الانحياز لأي حزب أو تيار سياسي في تلك الفترة مع أنني عشت هذه التجربة من قبل. لكن الأمانة الأدبية جعلتني أنظر إلى هذه الأمور من ناحية المصلحة العامة والتاريخ الذي يجب أن نقدمه بأمانة للأجيال التي قد لا تعرف الكثير عن هذه المرحلة ولهذا السبب حاولت قدر الإمكان تقصي الحقيقة والموضوعية معتمداً في ذلك على الصحف والمجلات التي كانت تصدر في تلك الفترة وكذلك على رؤيتي وتحليلي للأمور ككاتب وشاهد حي على هذه المرحلة الهامة التي تعني الكثير بالنسبة للتاريخ والوطن. (...) لذلك لم أجد أي مشقة أو خلاف مع المخرج الذي شجعني كثيراً على إكمال هذا المشروع الفني الكبير»[2] أما المخرج هاني الروماني، فيرى أن «هذه هي المرة الأولى في مسيرة الدراما السورية التي نلجأ فيها لتقديم عمل درامي فني عبر خمسة أجزاء وهذا دليل على أننا نقدم عملاً استثنائياً يؤسس لمشاريع فنية لاحقة ضمن هذا الاطار لذلك لا بد أن يكون جهداً واضحاً مع التميز في ناحية الخيارات الفنية وطرق المعالجة والتنفيذ الدرامي»[3].

ظهر من «حمام القيشاني» خمسة أجزاء، وقد اهتم المشاهد السوري بالشخصيات الساخنة التي قدمها المسلسل، وتململ السياسيون الأحياء الذين يتذكرون تلك الأيام وهم يشاهدون شخوصا قريبة منهم مجسدة

(١) عهد بريدي - صحيفة البيان ١٩ نوفمبر ٢٠١٥.

(٢) عهد بريدي - صحيفة البيان ١٩ نوفمبر ٢٠١٥.

(٣) عهد بريدي - صحيفة البيان ١٩ نوفمبر ٢٠١٥.

درامياً على شاشة التلفزيون، وقد أكد أحد قادة الحزب الشيوعي السوري **(دانيال نعمة)** لمؤلف هذا الكتاب إنه مرتاح لهذا المسلسل وأن كاتب المسلسل دياب عيد حاول كل ما يستطيع لتوثيق واقع الحركة السياسية في سورية في الفترات التي تعاطت بها أجزاء المسلسل الخمسة[1]، لكن وجهات نظر أخرى أخذت على المسلسل ملاحظات مهمة، سنتوقف عند بعضها، وقد سجلت أسماء العائلات الدمشقية التي تتناوب عليها الأحداث، وهي: عائلة القناديلي، وعائلة أبو الورد، وعائلة الدلال، وعائلة نادر مقصود، وفي الجزء الثاني: عائلة تيسير جمعان، وعائلة البيا، مع شخصيات مستقلة تمثل فيها أدواراً رئيسية أهمها عمران المسكاوي وبهجت الرماح ومحي الدين النجار.

إن التوقف عند المرحلة التاريخية التي يعرضها مسلسل «حمام القيشاني» نلاحظ عملية الصراع الحزبي في واحدة من أخطر المراحل التي مرت بها سورية وتركت أثراً في مستقبلها، فكان هناك أحزاب تقليدية. مثل حزب الشعب والحزب الوطني، لكن عصف الحراك السياسي كان ينتج أحزاباً وقوى جديدة من بينها الحزب القومي السوري، وحزب البعث العربي، والحزب الشيوعي، وحزب الإخوان المسلمين، والحزب الاشتراكي العربي وغيرها، ويرى الدكتور منير الشامي من رابطة أدباء الشام أن المسلسل أوضح دور المخابرات التي تلاحق هذه الأحزاب الشديدة بالقمع والقوة والاعتقالات، حسب مواقفها من السلطة الحاكمة، كما نلحظ التطور الاجتماعي في المجتمع السوري – وهذا هدف غير مباشر – وموقفه من الحجاب والسفور والاختلاط وغيره خلال هذه المرحلة.

---

**(١)** دانيال نعمة أحد قادة الحزب الشيوعي السوري التاريخيين، وعايش الفترات الساخنة في حياة سورية السياسية .

كانت الخطوط العريضة للمسلسل كما يراها الباحث المذكور[1] تتعلق بـ :

١ – مقتل منير القناديلي وأبي الورد وما ينتج عنهما.

٢ – الجامعة السورية ودورها في تفريخ الأفكار للأحزاب الجديدة.

٣ – الصراع على السلطة بين الأحزاب التقليدية ودور الدول المجاورة فيه.

٤ – المخابرات ومحاربتها للأفكار والأحزاب الجديدة.

٥ - تمزق المجتمع السوري بين هذه الاتجاهات.

٦ – وضع الجيش السوري، ودخول هذه الأفكار في صفوف ضباطه.

٧ – القضية المحورية قضية فلسطين وانعكاساتها على المجتمع والدولة.

٨ – وصول الأحزاب الجديدة وبعض رجالاتها للسلطة وضرب بعضها ببعض.

٩ – موقف هذه الأحزاب من الإسلام.

ويلخص الدكتور منير الشامي الأحداث على النحو التالي :

«العدوان الفرنسي في أيار عام ١٩٤٥. وإصرار فرنسا على عدم الخروج من سورية رافقه عودة الحركة الوطنية إلى النشاط والتسلح، وعلى رأس هؤلاء منير القناديلي، بينما كان عملاء فرنسا يتجسسون لصالحها، وقام صبري أبو الورد بكشف تحرك منير للسلطة الفرنسية، واستشهد أثناء المقاومة الباسلة، وأصبح رمزاً لحي حمام القيشاني. وفي اليوم الثاني قام ابنه ماجد منير القناديلي بإطلاق النار على صبري العميل. وفرَّ بعيداً بينما كان

---

(١) لجأ مؤلف الكتاب إلى توسيع الاستشهاد من بحث الدكتور منير الشامي نظراً لوفاة المخرج هاني الروماني وغياب الكاتب دياب عيد عن الساحة الفنية والثقافية خارج البلاد، وصعوبة العودة إلى مراجعة كامل الحلقات في التلفزيون العربي السوري .

ولدا صبري أبي الورد نذير وبشير يقسمان على الثأر لأبيهم. لم يقتل أبو الورد سريعاً وإنما مات من أثر جراحته بعد أن خطب ابنة لعبدو الزيات ابن أحد المجاهدين في الثورة السورية. تغطية على سلوكه كان شوكت القناديلي أخو منير القناديلي نديماً لصبري أبو الورد يجمع بينهما حب السهرات المريبة والحفلات الماجنة فبقي محافظاً على صداقة صبري أبي الورد. وكان موزعاً بين الثأر لأخيه منير، والصداقة مع صبري حيث اقتنع بأن صبري لا علاقة له بمقتل أخيه. كان يسند ولدي أبي الورد عملاء فرنسا المدسوسين في السلطة. وانقطعت أخبار ماجد عن أهله فلم يعرفوا مصيره مقتولاً أو فاراً، وكان يدرس في جامعة دمشق مع عمران المستكاوي أحد الشباب الوطنيين الذين ساهموا في الثورة السورية.

تدخل عائلة آل الدلال على الخط. حيث تكون عناية زوجاً لابن أحد العائلات الثرية وهو شريك شوكت وصبري وانضم إليهم عبدو الزيات صهر صبري بعد وفاة عمه حيث يمضون الليالي الحمراء مع الخمر والنساء، وتصبح عناية الجميلة الحلوة ابنة لطفي الدلال سعيدة ومنعمة في ظاهر الأمر. ولكنها محطمة في داخلها لأنها لا ترى زوجها إلا محمولاً من رفاقه لشدة سكره. ويستيقظ ليلته الجديدة. وكأنما لا علاقة له بزوجته. تطورت الأحداث. وقُتل الزوج في حادث سيارة. وغدت عناية أرملة هي محل تطلع شوكت الذي كان يعيش تعيساً مع زوجته النكدة. وقد استهواه جمال الأرملتين زوجة أخيه امتثال والأرملة عناية.

تبدأ الأحداث بالتعقد حيث يمضي نذير بن صبري الورد يخطط لتحطيم عائلة القناديلي من خلال شوكت. فيهم لمضايقة زوجة أخيه. ويحاول الزواج منها بالتهديد فيفشل. وتزوج ابن خالتها، بينما ينجح زواج عناية من شوكت ليحقق أهدافه من خلالها فلطفي والدها يعمل عنده. ولا

يجرؤ على مخالفته. وتبرز سهام ابنة الشهيد القناديلي ضائعة بعد مقتل أبيها، ومتعلقة بابن عمها عزو شوكت القناديلي. بينما يتم حفل زواج عماداً أخي ماجد الأصغر منه على ابنة عمها. وفي حفل الزواج وفي فترة أعياد الجلاء في نيسان ١٩٤٦ يظهر ماجد. ويفاجأ بزواج أمه. وصداقة عمه مع آل أبي الورد. ويزرع نذير الحقد بين شوكت عمه وابن أخيه ماجد بعد أن مزق عائلة أخيه، حين أخرجهم من البيت حقداً على عدم رضائها الزواج منه.

تتطور الأحداث. ويتزوج شوكت عناية. وتستولي بجمالها وذكائها على أغلب ثروة شوكت بينما تتورط سهام في الجامعة مع بعض الشباب الغادرين الذين يحاولون افتراسها لولا أنقذها ابن عمها عزو ابن شوكت. وكادت تقتل بسبب ذلك. وأبوه لا يدري شيئاً عنه. كما يقوم نذير بتوريط عماد صهر شوكت في صفقات مالية مشبوهة تقوده إلى السجن. ويلتقي نذير بماجد فيهدده بالموت. ويؤكد له أن كل ما جرى في عائلة القناديلي من تشتت وخلاف. حتى من آخذ ثروة لامرأة عمه عناية. إنما كان بإيحاء منه. وبعد أن يجعل قيمة العائلة في التراب سوف يقوم بقتله. فمضى ماجد. ويعرف عمه شوكت بالحقيقة فيصيبه الشلل لقوة الصدمة. ويُطلِّق عناية، وكان ماجد قد تزوج ابنة المحامي نادر مقصود. ومن خلال معرفة ماجد بضابط شريف يتم إيقاع نذير وبشير ولدي أبي الورد في مؤامرة قتل وهمية لماجد. حيث يقبض عليهما ويودعان السجن.

تبدأ الأحداث السياسية مع الجزء الثاني من المسلسل حيث يبرز الزعيم والشيشكلي في حرب فلسطين ويمضي للحرب عمران المستكاوي وماجد وعز الدين القناديلي. وبشير الذي خرج من السجن وانضم للمجاهدين في فلسطين مع نادر مقصود. وخلال وجود نذير بالسجن يتعرف على رجل في المخابرات. ويقوم بدوره المستمر في ملاحقة البعثيين

والشيوعيين وتبدأ الانقلابات العسكرية. حيث يقوم انقلاب الزعيم، ثم الحناوي ثم الشيشكلي. ويعرض صراعات الجيش ورجالات السياسة مع بعضهم. ومحاولة العراق جر سورية للاتحاد معها، وتنفيذ الزعيم للهدنة وإجراء اتفاقية التابلاين.. مضت سهام القناديلي لتمثل الحزب القومي السوري. ومعها الضابط الذي أحب أمها امتثال. وتزوجته. بينما يمثل حزب البعث نادر مقصود وابنته زوجته ماجد. ويمثل التيار الشيوعي عمران المستكاوي وعز الدين القناديلي. تنضم إليه فيما بعد عناية. حين سكن عمران عندهم. وتدخل الحزب الشيوعي. بينما يبقى ماجد مستقلاً يحمل الأفكار القومية دون انتماء. أما التيار الديني فقد مثله بشير أبو الورد، وأميرة البياع. وعماد القناديلي. وينتهي القسم الثاني بعائلة القناديلي وقد تمزقت نتيجة الصراعات الحزبية. فعز الدين لا يتزوج سهام فهي قومية سورية وهو شيوعي. ولا تتزوج زهير لأن زهيراً بعثي وهي قومية سورية، وتبدأ العلاقات تسوء بين امتثال وزوجها الضابط بعد إغراقه في الحزب القومي السوري. بينما يبرز نذير مركز قوة من خلال وجوده في المخابرات فيوقع بعز الدين. ثم بعمران المستكاوي الذي اقترب موعد زواجه من عناية. فيتابع تعذيبه وضربه حتى يفقده موقع الرجولة منه فلا يصلح للزواج. أما نذير فيمضي عمره مع خليلته الراقصة. التي تحمل منه. وينتهي المشهد بحضورها وقد أنجبت طفلاً له. فيحبه. وظاهر الأمر على الساحة هو انتصار عائلة الخائن صبري أبي الورد. وتحطم وتمزق عائلة القناديلي الشهيد»[1].

إن وجهة نظر الدكتور منير الشامي[2] تستند إلى عشرين ملاحظة نشرها في موقع رابطة أدباء الشام، ومن بينها أن المسلسل معروض من

---

(1) د. منير الشامي - حمام القيشاني - رابطة أدباء الشام.

(2) الاستطراد في الشاهد يعود إلى أن الموضوع استلزم أجزاء كثيرة من المسلسل، واستمر عرضه على عدة سنوات.

وجهة نظر قومية، ويعكس نظرة دعاة القومية لها. وأن المسلسل أظهر الحزب الشيوعي بطلاً مناضلاً.وأن الشيوعيين هم الأبطال المسحوقون الشهداء. أما المسلمون فهم الإرهابيون قاموا بقتل واحد منهم أثناء المظاهرات وسحله في الشارع. وهم يكتفون بالاحتجاج السلمي فهم أنصار السلم. وسيسمى عمران ابنه - سلام، ويأخذ على المسلسل الكيفية التي عرض فيها الإسلام والحركة الإسلامية في الصورة المقابلة، فيقول:

« أ – الأفكار الإسلامية رجعية تخطط للآخرة لا لإزالة الظلم في الدنيا. وذلك من خلال نقاش عمران الشيوعي وبشير الإسلامي. وهو الذي يؤكد عمران عليه. نعم هذا عقابه في الآخرة، لكن نريد للدنيا كيف نزيل هذا الظلم؟..

ب – الإسلام والإسلاميون إرهابيون، فقد قتلوا أحد الشيوعيين في مظاهراتهم، وهذا ما حدا بعماد (الإسلامي الذي كان منهم) لتركهم والابتعاد عنهم حين رأى فظاعة الحادث، وهم الذين اغتالوا النقراشي باشا في مصر.

جـ – الإسلاميون مثار ضحك وسخرية، فعندما جاء وفد العلماء ليقابل حسني الزعيم، انطلت عليهم الحيلة حين أعلن الزعيم عن إعدام أحد المحتجين فأصابهم الخوف وقالوا إنهم قادمون لتهنئته، وخرجوا ليضحك عليهم الزعيم بعد خروجهم بملء فيه، وكيف استطاع أن يدخل الرعب في قلوبهم بينما لم يستطع أن يفعل شيئاً من ذلك مع الأحزاب الأخرى.

د – الإسلام رد فعل على الكبت، فعماد وبشير اللذان يمثلان التيار الإسلامي إنما أصبحا كذلك بعد أن دخلا السجن وصارا يقرآن

القرآن ويلجآن إلى الله ولم يكن التدين فطرة في حياتهم أو الدعوة إلى الإسلام تمثل شيئاً في وجودهم... إلخ»[1].

ويتحدث الدكتور الشامي في ملاحظاته أيضا عن أن المسلسل عرض أفكار القوميين السوريين المعرضة للنقد هي: إقليميتهم السورية، وحربهم للقومية، أما المبادئ الأخرى فهي من ميزاتهم، فصل الدين عن الدولة، تحرير المرأة والتي أيدوا الزعيم من أجلها. ومما أورده أخيرا الملاحظات الإيجابية التالية:

«١ – الصورة الصادقة التي عرضها المسلسل بأمانة دقيقة وصحيحة هي وضع المخابرات، وكيف يعيشون في أحضان العاهرات، يعاقرون الخمر، ويضطهدون الناس، ويكبتون الحريات، وينفذون مخالب الدولة ضد المعارضين.

٢ – وكان وصف الجيش السوري دقيقاً، إذْ كان القوميون السوريون والبعثيون (أتباع الحوراني) لهم وجود ظاهر في الجيش، وكان الحوراني عراب هذه الانقلابات كلها (...) واستطاع المسلسل أن يظهر الإجماع الشعبي والعاطفة الوطنية الصادقة ضد الاستعمار الفرنسي، وإن اختلفت المشارب والاتجاهات بعد ذلك بين الأحزاب التقليدية (الشعبي والوطني) والأحزاب التقدمية من حيث الاشتراكية.

٣ – ونجح المسلسل في عرض العاطفة الأسرية بصورة صادقة، في الجانب الإيجابي منها وتكاتف آل القناديلي على الخير، وفي الجانب السلبي منها في إصرار آل أبي الورد على الثأر مع التطور الذي جرى

---

(١) د. منير الشامي - حمام القيشاني - رابطة أدباء الشام.

عند بشير بعد تدينه ومشاركته لماجد في حرب فلسطين، وفي بعده عن العصبية المقيتة.

٤ – ونجح المسلسل في عرض المجتمع الدمشقي بعاداته وتقاليده في رمضان وغيره، وفي عرض الأحياء الشعبية وتأثير السياسيين فيها، وطريقة تفكيرهم، وعرض الإنسان الفطري الدمشقي من خلال نماذج محيي الدين شعبان، وشوكت القناديلي وزوجته وزوجة أخيه، والشباب الناشئ ماجد وعز الدين والفتيات سهام وفلك وسمية وزوجة عبده الزيّات، واختلاف درجات تجاوبهم مع التطورات السياسية.

٥ – ونجح في عرض تمزق الأسرة السورية من خلال الولاءات الحزبية المنوعة التي دخلت كل بيت، وعرض النموذج الدمشقي عنها، وتأثير هذه الولاءات على نمط الحياة التقليدية السورية، وعرض هموم الشعب ومعاناته من سوء الأوضاع الاقتصادية.

٦ – ونجح نجاحاً باهراً في عرض شخصيتي الزعيم والشيشكلي بطلي الانقلاب منذ ١٩٤٩ – ١٩٥٣ وطريقة تفكيرهما، بجانب شخصية خالد العظم لنمط من السياسيين المستقلين الواعين، وشخصية عبده الزيات التي تمثل الأحزاب التقليدية واهتماماتها وقراراتها ومواقفها...»[١].

* * *

ولكي نتم حديثنا عن البيئة والحارة الشامية، لا بد أن نتابع مسار الأعمال الأخرى التي ظهرت، فقد غاب المخرج بسام الملا أربعة أعوام عن أجواء أيام شامية، كان فيه التلفزيون يعرض مسلسل «حمام القيشاني» سنة

---

(١) د. منير الشامي - «حمام القيشاني» - رابطة أدباء الشام.

بعد سنة، وكان المشاهدون يتابعون ما تنتجه الدراما، فيلتفتون بعين فضولية ما يظهر من أعمال البيئة الشامية، ومع ظهور مسلسل «الخوالي» الذي كتبه أحمد حامد تلقفه الناس على أنه روح جديدة من أعمال البيئة الشامية، وكان ذلك عام ٢٠٠٠.

أنتج القطاع الخاص مسلسل «الخوالي» في رهان على سوق رائجة للبيئة الشامية، ولأنه كان يحتاج فيما يبدو إلى معالجة خاصة يريدها بسام الملا، فقد أوكلت المعالجة الدرامية إلى نجاح المرادي، ومسلسل (الخوالي)، «ينسج على نفس الأجواء البيئية التي تابعها المشاهد في «أيام شامية»، لكن بأجواء حكائية مختلفة، حيث تظهر شخصية البطل الوطني الذي يقاوم الظلم، ويقارع من يمثله: (السلطة الحاكمة في زمن أحداث المسلسل هي الدولة العثمانية) إلا أن أهمية «الخوالي» الحقيقية، على المستوى البيئي والفني والتوثيقي، أنه يقدم لأول مرة وثيقة درامية بصرية عن رحلة الحج الشامي، والتي كانت دمشق تلعب دوراً رئيساً فيها، باعتبارها بوابة عبور حجاج تركيا ومنطقة البلقان ودول أوروبا نحو الديار المقدسة، ونقطة استراحة في رحلة طويلة وشاقة، كانت توليها الدولة العثمانية اهتماماً دينياً واقتصادياً وسياسياً كبيراً، كما كانت دمشق، باعتبارها مركز صناعي وتجاري متطور في تلك الفترة، تمد هذه الرحلة بالكثير من المؤن والسلع والمستلزمات الضرورية لرحلة الحج، فتنطلق منها مواكب ماء الورد الذي تغسل به الكعبة، والمقطر من مزارع الورد الدمشقي، ومواكب الشموع ومواكب زيوت القناديل، فضلاً عن محمل الحج الشامي، الذي كان واحداً من المحامل الهامة في العالم الإسلامي..»[1] وفي تقارير مديرية الرقابة في الإذاعة

(١) موسوعة ويكيبيديا - مسلسل «الخوالي».

والتلفزيون، نقرأ تلخيصاً مبسطاً عن المسلسل إذ «تدور أحداثه في دمشق وضواحيها حيث تعكس الأحداث حقبة تاريخية من الواقع الشامي إبان الاحتلال العثماني، وتصور هذه الأحداث العلاقات الاجتماعية بين أفراد المجتمع نفسه وبين المجتمع وسلطة الاحتلال وخاصة الشريحة المقاومة له، وتجسد ذلك من خلال شخصية (نصار) وجماعته الذين كانوا يرفضون ماتقوم به السلطة ويقفون ضد المتعاملين معها ولايخلو المسلسل من المواقف البطولية سواء كان تجاه رفض الاحتلال أو في الحفاظ على المبادئ الأخلاقية التي بنى عليها المجتمع من عزة وكرامة وتضحية، وتجلى ذلك الخوالي في المشاهد الأخيرة من الحلقة الأخيرة عندما يحكم على نصار بالإعدام»[١].

ويلاحظ الناقد محمد منصور في توثيقه لهذا المسلسل أن بسام الملا وجد في (حكاية النص) ضالته المنشودة، فنموذج البطل الشعبي الذي يحمل قيم الشهامة والفروسية بالمنطق الشعبي البسيط يلائم تماماً الأجواء البيئية الدمشقية، أما رحلة الحج الشامي فإن عملية توثيقها تبدو على غاية الأهمية نظرا لبعدها الروحي وغناها بالمناظر الاجتماعية والاقتصادية الشديدة التنوع والثراء التي كانت جزءاً من الحياة الدمشقية في تلك الفترة»[٢].

بعد أن أُنجز النجاح المراد في المعالجة الدرامية، تمت مراجعة النص من الناحية التوثيقية، وأنجز هذه المهمة الباحث في شؤون البيئة الدمشقية منير كيال الذي دقق وأثرى خط الحج في هذا النص، وقد أسهمت كل هذه العوامل في نجاح مسلسل (الخوالي) الذي كان مؤشراً على شغف المشاهدين بهذا النوع من الأعمال، لكن الإنهاك الذي رافق إنجاز العمل كاد يودي

---

(١) قسم رقابة البرامج - رئيس اللجنة إحسان العقباني.

(٢) بسام الملا عاشق البيئة الدمشقية – ص ٢٩.

بحياة مخرجه فأصيب بسام الملا بنوبة قلبية خطرة، وتابع إنجاز اللمسات الأخيرة مساعده عزام فوق العادة[1] الذي عانى من إصرار إدارة التلفزيون على حذف مقاطع كاملة منه، ما كان يمكن للمخرج بسام الملا أن يوافق على حذفها لو كان خارج غرفة العناية المشددة!

* * *

(١) حكى المخرج عزام فوق العادة للمؤلف وقتها عن إصرار إدارة التلفزيون على الحذف وإعادة المونتاج، وكان المسلسل قيد العرض، وعندما أخبرهم أن بسام الملا لايمكن أن يوافق على ذلك، أصروا حتى لو أوقف العمل على الهواء!

# الفصل السادس

## «باب الحارة» والبيئة الشامية

لم يكن أي من النقاد، أو كتاب الدراما، يتصور حدوث هذا التطور الملفت على صعيد نصوص دراما البيئة الشامية، ففي عام ٢٠٠٦ شاهد السوريون زخماً آخر حشد له المخرج بسام الملا رهاناً جديداً أساسه بساطة الحكاية، يذكرنا بقصة الشاربين في مسلسل «أيام شامية»، وإذا كان لا يزعج هذا المخرج تسمية العملية بالمقامرة، فإن من الممكن القول إنها **(**مقامرة فعلية**)** ناجحة فاز بها بسام الملا، وكان من الصعوبة تجاوزها حتى من النصوص الأفضل والأقوى والأنضج، والسبب هو **(**السوق**)** ومزاج المشاهدين الذي ذهب نحو **(**بساطة الفكرة الدرامية**)**والحنين إلى شيء ما يحبه في بلاده**!**

استقبل جمهور المشاهدين هذا النوع من الأعمال الدرامية بحماسة، وكانت ذروة الحماسة في مسلسل «باب الحارة»، وذلك بعد أن لاقى عملاً ناجحاً سبقه تحت عنوان «ليالي الصالحية» نسبة مشاهدة عالية بين السوريين وغير السوريين، الذين تفاعلوا مع شخصياته باهتمام وحفظوا اسمها وحركاتها وتضامنوا أو احتلفوا معها.

وعندما يدقق الناقد في تاريخية ظهور الجزء الأول يقع في الحيرة، ويستغرب هذه النتيجة التي تدل على واحد من ثلاثة معطيات، أحدها مهارة المخرج، وقد أثبت ذلك من قبل. والثاني ظاهرة السوق وإقبال الناس عليها، وهي موجودة من قبل، واستثنائية النص، وهي حالة ينفيها الكاتب مروان قاووق نفسه!

طرحت أسئلة كثيرة حول علاقة نص (باب الحارة) بالبيئة الشامية، وانتقد المسلسل[1] الذي توالد سنة بعد سنة فقاربت أسرته العشرة أجزاء، ولم يكن كل هذا الضجيج ضروريا إذا كان الكاتب نفسه يقر بموقف يحسم هذا الأمر..

ويقول الكاتب مروان ناصح في كتابه (التاريخ في لحظة حرجة): «إن مسلسل (أيام شامية) للكاتب أكرم شريم، والمخرج بسام الملا، الذي أنتج في منتصف التسعينيات من القرن الماضي، هو الأب الروحي لمسلسل (باب الحارة)، والجد الأعلى لمختلف المسلسلات السورية التي عرفت بعد ذلك بعنوانها العريض (مسلسلات البيئة الشامية)..»[2]، وهذا ما يتعارض مع الصراحة التي تحدث بها الكاتب الأول لباب الحارة، إذ أكد أن الكتابة في هذه النوعية من الأعمال لها مختصوها، ونفى أن تكون أعماله ومن بينها (باب الحارة) قد عكست صورة واقعية للحارة الشامية في ذلك الوقت، وقال:

---

(١) شن الكاتب أكرم شريم وهو كاتب أيام شامية هجوماً كبيراً على مسلسل باب الحارة عبر موقع سيريانيوز بتاريخ ١٧ /١٢/ ٢٠٠٧ قال فيه هناك غرفة سرية تمرر عليها النصوص وتعدل دون علم الكاتب والمسلسل يعج بالأخطاء الدرامية ولا مجال هنا لحصرها، ولكن يمكنني القول إن هذا العمل ليس له علاقة بالشام وفيه الكثير من التزوير والتشويه.. إن الحارة الشامية كانت حارة نقية وليست «زعبرة وزعرنة» كما عرضت في المسلسل.

(٢) مروان ناصح - التاريخ في لحظة حرجة – ص ٥.

«أنا لم أتعرض للواقع السياسي أو الثقافي للشام في أي مرحلة من المراحل، بل وضعت قصصاً من محض الخيال وظفت فيها الحاضر، ووضعت قصصاً اجتماعية واقتصادية عكست فيها واقع مجتمعنا الحالي عبر إسقاطات غير مباشرة، وقدمت الرسالة التي أريد إيصالها إلى المجتمعات العربية بضرورة وجود مجتمع مبني على القيم والأخلاق. والحمد لله وجد العمل النجاح المطلوب رغم بساطة القصة»[1].

كذلك رفض أكرم شريم نفسه إطلاق تسمية البيئة الشامية على مثل هذه الأعمال وقال: «لا اعلم من أين أتوا بهذه الزعبرة والزعرنة ووضعوها باسم ذلك الوقت، باختصار المشاهدة كانت غالبة نتيجة الحارة نفسها..»[2].

كان مشروع الكاتب مروان قاووق الذي قدمه للمخرج بسام الملا صاحب شركة عاج للإنتاج الدرامي يحمل عنواناً آخر هو (عودة سعاد)، وقدمه عام ٢٠٠٠ في محاولة كان يمارسها الكتّاب المغمورون للدخول إلى عالم الدراما من خلال كتابة مشاريع سيناريو، وتمحورت قصة النص الدرامي، كما يقول الكاتب، حول طلاق سعاد من «أبو عصام» ثلاث مرات، ولكي تعود إلى زوجها كانت تحتاج إلى حيلة شرعية. وهي الزواج برجل آخر، أي ما يعرف بالعامية بالـ(تجحيشة). وعليه يتم تزويج سعاد (ست حارة الضبع) من «أبو غالب» (الشخصية الوضيعة) من حارة «أبو النار». وعلى خلفية إعادة سعاد إلى «أبو عصام» تدور الصراعات والمشاكل بين الحارتين[3]...

---

(١) سعاد جروس ـ صحيفة الشرق الأوسط ـ الاربعاء ١٢ شوال ١٤٢٨ هـ ٢٤ اكتوبر ٢٠٠٧

(٢) أكرم شريم - باب الحارة هو بمنزلة عصابة لتشويه شعبنا بشكل متعمد - سيريانيوز ١٧/ ١٢/ ٢٠٠٧.

(٣) سعاد جروس - صحيفة الشرق الأوسط - الأربعاء ١٢ شوال ١٤٢٨ هـ ٢٤ أكتوبر ٢٠٠٧.

ونلاحظ هنا الومضة التي التقط فيها المخرج مفتاحا جديدا يذكره بحماسة الناس إلى «أيام شامية»، أي قصة رهن الشوارب، التي يقابلها في باب الحارة قصة (التجحيشة) . وفعليا هذا هو النص الدرامي قبل تحوله إلى باب الحارة !

والغريب أن كثيرين نسبوا مسلسل «باب الحارة» إلى أعمال البيئة الشامية إلا الكاتب نفسه، الذي يتصف بالصراحة والموضوعية والذكاء، حيث قال دون مواربة: «ما جرى أن المخرج الملا، بعد عرضه القصة على جهات خليجية، رفضت فكرة «التجحيشة»، وطلب مني تغييرها، فقمت بتغيير الفكرة...

هنا يمكن القول إن «العمل فرط» وجرى تطليق سعاد مرتين، وأعيد بناء أحداث الجزء الثاني على هذا الأساس (...) وقبل «باب الحارة» كان عندي مسلسل اسمه «عش الدبور»، كل حلقة لها قصة مستقلة، أعدت صياغته كقصص مترابطة متكاملة، ثم «دحشتها» في باب الحارة»[1].

هذه المفارقة في آلية استيلاد النص الدرامي الذي أصبح اسمه «باب الحارة» قابلها النقد باهتمام، فقد كشف طلاق (سعاد) عن جملة مفاهيم وقيم تتصارع، وينتج عن تصارعها تحول في مصائر الشخصيات واهتزاز في مكانة بعضهم ضمن مجتمع الحارة.

ونتابع هذا الرأي كما ورد في الكتاب الذي تناول (المخرج بسام الملا)، فنقرأ : «لقد فقد حكيم الحارة جزءاً كبيراً من مكانته بعد انكشاف حقيقة طلاقه من زوجته واستدعى هذا الطلاق طلاقاً آخر بدا انتقامياً ضد لطيفة ابنة من نشرت الفضيحة في باب الحارة»[2] ويروي مروان قاووق ظروف

---

(١) المصدر السباق .

(٢) بسام الملا - عاشق البيئة الشامية – ص ١٢٨ .

تحولات الفكرة، فيكشف عن قصة أخرى لها علاقة بخط الصراع مع الفرنسيين، وهي حادثة ضرب البرلمان وحوادث القلعة، لكن الرقابة السورية طلبت التخفيف من هذا الخط، فحذف منه الكثير، لأنه عندما تم شراء العمل كانت علاقة العرب مع فرنسا جيدة لموقفها الرافض لاحتلال العراق، ويقول الكاتب مروان قاووق :

لقد اختلف رسم الحارة في العمل عن رسمها في السيناريو. ولأن المخرج يحب أن يظهر الفلكلور الشامي تم التصوير في بيوت دمشقية شهيرة مثل (بيت السباعي وبيت نظام وبيت جبر(..) هذا ما صادف العمل، أولاً اعتراض خليجي على الخط الاجتماعي الشرعي، وثانياً، اعتراض سوري على الخط السياسي، الأمر الذي أخّر إنجاز العمل لصالح إنجاز «ليالي الصالحية»، علماً أن «باب الحارة» كان عن بيئة منطقة الصالحية بالذات، ولكن بما أن «ليالي الصالحية» سبق عملي، فقد طلب المخرج تعديل العمل، ورسم نموذج آخر للحارة، وعدم الإشارة للصالحية[1].

في النص تضيع إشارات المكان وألقه مع زخم القصة التي ظهرت أخيراً من «الكوكتيل» المدهش الذي صنعه «خلاط» مروان قاووق وظروف الإنتاج، ففي المشهد ١١ نقرأ :

**«غرفة مظلمة يتخللها ضوء القمر من النوافذ أثاثها جميل ومصدف ، الإدعشري وراء الباب حيث نرى وجهه متهالكاً ، ينظر بقسوة وحذر .يجول بصره أنحاء الغرفة حتى يستقر نظره على باب خشبي مصدف في الجدار ، يقترب الإدعشري من الباب بحذر. يخرج الخنجر الذي يحمله ويفتح به باب اليوك حيث يجد قطعة**

---

(١) المصدر السباق.

**قماشية يفتحها ليجد فيها الليرات الذهب تجحظ عيناه فرحا ويعود أدراجه باتجاه باب الغرفة»[1].**

نلاحظ هنا أننا أمام مفتاح درامي نوعي مهنيا وحساس في البيئة الشامية **(السرقة من بيت)**، وهنا تفرد الخطوط الدرامية التفاصيل الأخرى التي تبني الحلقات التالية، ويعتمد الكاتب على نمط جديد من الكتابة يعطي فيه الحق للمجرم في التعبير عن همومه وداخله كما في المشهد التالي الذي يجري بجوار زوجة الإدعشري:

**المشهد ٢١ ن - د حارة الضبع - بيت الإدعشري - غرفة النوم**

| | | |
|---|---|---|
| (تخفف قسوة الإدعشري في هذا المشهد).<br>الإدعشري – نظمية – معروف –صبحي – شفيقة .<br>نظمية متشنجة وعيناها جاحظتان، يداها ورجلاها مشدودتان، تنظر إلى زوجها هلعة. الإدعشري الذي يجلس في الغرفة بجانب النافذة يدخن سيجارة وينفث دخانها بقوة وينظر الى زوجته بحياد.<br>نظمية تكز على أسنانها وتنظر إلى الإدعشري نظرة خوف وعتاب.<br>قطع على الإدعشري يتحدث بهدوء وكأنه يحاكي نفسه. | | |
| ينظر إلى زوجته التي تبادله نظرات معاتبة | الإدعشري | أربعين سنه وأنا عم أحلم صير |

(١) نص باب الحارة المشهد ١١ من الجزء الأول .

| | | |
|---|---|---|
| لقطات لنظمية تنظر إليه بإستغراب وخوف.<br>يضحك بثقة وصلابة.<br>قطع على شفيقة ابنته تدخل الغرفة. | | متل ها لناس الأكابر، يكون عندي بيت متل بيوتهن وكم دكان، أشتغل فيهن أنا وولادي... القصة كانت بسيطة، شوية مكدعة وقلب ميت... الله وكيلك يا نظمية نص ها لتجار بياكلوا حرام، من أبو إبراهيم وإنتي ماشية اللي بيشتري من عنده خمس تدرع قماش، بياكل منهن نص دراع... وعلى هالمنوال كل النهار، واللا أبو عصام الحلاق بدو يشتغل بالحلاقة والعطارة ومداواة الناس ومعه ابنه ... ما عم يلحق قش مصاري .<br>واللا أبو حاتم وأبو مرزوق وأبو بشير... واللي بيطقق وبيقهر قهر، إنهن عاملين حالهن بيعرفوا الله وما بيقطعوا فرض... ها... هه... لك على مين ؟؟ أنا الإدعشري اللي مكوع أكبر شنب بالشام وحياتك. |
| تشاهد والدتها على تلك الحالة فتهرع اليها.<br>تدمع عيناها وهي لا تصدق ما ترى أن والدتها ما زالت تكز على أسنانها ومشدودة الأعصاب تنهض وتهرع لوالدها. | شفيقة | صباح الخير يا بي.... صباح الخير يا مو أمي..... أمي.<br>أمي شوبكي إحكي ...... أمي |

| | | |
|---|---|---|
| | شفيقة | يا بي شوبها أمي، ليش ما عم تحكي معي، ليش ما عم ترد علي ؟ |
| ينهض الإدعشري ساخراً ويخرج. | الإدعشري | ما تحكي أحسن. |
| تعود شفيقة إلى والدتها حيث تهزها. تصرخ لأخويها . | شفيقة | أمي .... يامو،... مشان الله إحكي معي، ردي علي يا مو شو صرلك يامو ..... يامو..... معروف ..... صبحي.... |
| يدخل معروف وصبحي | معروف | شو فيه شفيقة ؟ ليش عم تصرخي؟ |
| | شفيقة | تعا معروف، تعا يا صبحي شوفوا أمكن..... شوفوا هالشوفة .... أمي ما عم تحكي ولا عم ترد |
| معروف وصبحي بهلع وخوف على والدتهما | معروف | يامو .. يامو .. |
| | صبحي | أمي ميشان الله ردي علينا .. إحكي شو صرلك. أبي ضربك شي ؟ إحكي شو صرلك . |
| | معروف | أكيد ضاربها متل عادتو .. اتركيها بتروق لحالها بعد شوية. |
| | قطع | |

لو عدنا إلى أول المفاتيح الدرامية . ماذا سيجري لشخصية «الإدعشري»، وهل سيقسم اليمين على عدم فعلته ؟ ويلاحظ هنا استخدام حادثة (القَسَم الكاذب) كحتوتة يبنى عليها مصير صاحبه كما يحاول الكاتب والمخرج إلباسه للبيئة الشامية في سيرورة خاصة خرج ثلاثة أرباعها من خيال الكاتب.

لكـن هـذه القـراءة، التـي تـستند إلى أرضـية مقبولـة تـضاف إلى عامـل التشويق لم تلغ اللغط الـذي أثـير حـول انـتماء نـص «بـاب الحـارة» إلى البيئـة الشامية، فكان لهذا اللغط مـايبرره في قـصة كتابـة هـذا الـنص، ونلاحـظ أنـه عندما يتوقف القـارئ عنـد المشهد الأول مـن بـاب الحـارة، يقـرأ العبـارات التالية في عمود الصورة في محاولة للتأكيد على شعبية الحارة:

| «الكـاميرا وجهـة نظـر الـزعيم التـي تـسير مـن خـارج بـاب الحـارة باتجـاه القوس ومن ثم دخولاً باتجاه المصلبة حيـث يحيّـي النـاس ويـصبحون عـلى الــزعيم ونــرى مــن خــلال هــذه البانورامـــا الحـــارة الـــشعبية ذات الـــدكاكين المتلاحقـــة والبيـــوت المتداخلة الحجريـة الزرقـاء والبيـضاء والتي علقت في أعلى الجدران بعض المصابيح الكهربائية.. »[1]. | | |
| --- | --- | --- |

أطلـق الجـزء الأول مـن (بـاب الحـارة) موجـة مـن الأعـمال الـشامية أسهمت بتنوع أسـاليبها وبتعـدد وجهـات النظـر حولهـا، ولكنهـا في الوقـت نفسه أثارت اهتماماً أكبر في هذا المسلسل الذي دخل إلى المجتمعـات العربيـة من بوابة شعبيتها المذهلة فوصل صيته إلى العالمية.

ولم تخلُ تظاهرة اجتماعية كبيرة إلّا ودُعي عدد مـن نجـوم بـاب الحـارة إليها، وكأن المسلسل وأبطاله أصبحوا جزءاً من الحياة الـشعبية التـي أسرهـا سحرُ شخـصياته وأحداثـه، ولم يكـن أمـام المخـرج بـسام الملا إلّا الاحتكـام للسوق، فلم يعد يطرح مشاريع جديدة تتجاوز أعماله السابقة كما كان يفعل من قبل بل إن إغراء الجهات المنتجة له جعله يطلق الجزء الثـاني والثالـث إلى أن وصلت أجزاؤه إلى سلسلة قابلة أن تمتد إلى نهاية التاريخ !!

(١) نص السيناريو - نسخة من كاتب النص مروان قاووق - المشهد الأول.

لا يمكن القول، في معايير العروض التلفزيونية الرائجة إلا أن مسلسل «باب الحارة» حقق نجاحاً كبيراً، وكذلك رأى بعض النقاد أن سر النجاح على صعيد التلقي والتفاعل الجماهيري لا يمكن اختزاله في أمر محدد «فثمة عوامل متشابكة ومعقدة ساهمت في صنع هذا النجاح الكاسح.. إن نجاح العمل كما العمل ذاته، هو عبارة عن مجموعة من الأسباب والتفاصيل الصغيرة والفسيفسائية التي شكلت صورة النجاح النهائي، فالقصة بحد ذاتها لها دور.. البيئة الدمشقية العريقة التي تعكس منظومة حضارية متكاملة في رؤيتها للحياة وبلورة نظامها الاجتماعي لها دور الحلول الميلودرامية التي تفجر المشاعر في لحظات الدفء الوجداني لها دور .. طرافة العلاقات النسائية ..الشخصيات البطولية ...»[1].

ويرى النقد في قراءته لتجربة باب الحارة قبل أن تصل إلى نهايتها : «إن دراما باب الحارة أقرب إلى الأدب الشعبي الذي يستلهم منه الحكواتي مادته، وبالتالي فهو لاينتمي إلى جنس الرواية التلفزيونية التي تقابل فن الرواية في الأدب المعاصر»[2].

إن ظهور هذين الجزأين، لم يمنع محاولات جهات منتجة أخرى من الاندفاع نحو البيئة الشامية فظهرت أعمال أخرى من بينها :

مسلسل «جرن الشاويش» لنبيل طعمة وسلمى اللحام، ومسلسل «أهل الراية» لأحمد حامد، ومسلسل «بيت جدي»، ومسلسل «خان الدراويش» لمروان قاووق، إلا أن مسلسل «باب الحارة» لم تهدأ كاميراته، فظل يصور حلقات وأجزاء إلى وصلت أجزاؤه إلى العشرة أجزاء، وهو رقم قياسي في الإنتاج الدرامي!

---

(١) بسام الملا عاشق البيئة الدمشقية – ص ١٣٢ .

(٢) بسام الملا عاشق البيئة الشامية - ص ١٣٦ .

كان إنتاج الأجزاء المتتالية لباب الحارة يتم بطريقة سرية، «واتخذت الشركة المنتجة قراراً بمنع تسريب أي خبر أو صورة، إلاّ أن أبوابها لم تكن مُحكمة بعد تسريب الكثير من خيوط العمل المهمة، ولاقت شخصيات المسلسل أزمات كثيرة على صعيد الخط الدرامي وعلى صعيد الممثلين الذين يجسدون الأدوار، ويُقال إن الشركة المنتجة رضخت لمطالب الجمهور وشاشة «إم. بي. سي»، فأعادت الحياة لشخصية «أبو عصام» التي يؤديها عباس النوري، لكن المفاجئ أنه لم يعد الرجل الطيب والحكيم، بل سيتحول إلى شخص عصبي ومغرور وصاحب «نفسية حامضة» في تحوّل درامي غير مبرر»[1].

* * *

في يوم الأربعاء ١٠ شباط / فبراير ٢٠١٠، وبعد سنوات طويلة على ظهور الدراما التلفزيونية السورية ونصوص البيئة الشامية، ألقت الباحثة دوناتيلا ديلاراتا محاضرتها عن «الدراما السوريّة بين سقف العالم وباب الحارة» في المعهد الدنماركي بدمشق، وفي تلك المحاضرة، قسّمت الدراما السورية إلى نوعين، أسمت الأول الدراما المحلية التي تتضمن مسلسلات يصبُّ جوهرها في «النوستالجيا» أو ما يُسمى الحنين إلى الحياة الشرقية القديمة كما في «باب الحارة» أو التركيز على الحياة المعاصرة كمسلسل «ليس سراباً»[2]..

كان هذا تكثيفاً مهماً سيجري التعامل معه في أكثر من وجهة نظر، فالحنين إلى الماضي شكَّل جوهر الاندفاعة الكبرى في الإنتاج الدرامي منذ ظهوره وإلى الآن..

---

(١) وائل العدس - «باب الحارة» يفتح من جديد - صحيفة الوطن السورية تاريخ ١٧ شباط ٢٠١٤.

(٢) موقع اكتشف سورية الإلكتروني .

# ملحق (١)

## تجربة كتابة نص درامي بطريقة (الاقتباس)

في رواية «حجر السرائر»، وهي رواية فرضت نفسها علينا من هذه الزاوية، تبدو وكأنها مشروع سيناريو لم يتم، وهي هنا نموذج سوري للحديث عن الرواية والنص الدرامي، إذ يبدو الكاتب نبيل سليمان، الذي يمتلك مهارات عالية في كتابة الرواية، وهي مهارات معروفة بين الكتاب السوريين والعرب، يبدو على دراية بما يمكن أن تؤول إليه الرواية كنص أدبي بين يدي القراء والنقاد وحتى الدراميين التلفزيونيين.

فلو أن الشخصيات والأحداث استُبْدلتْ استبدالاً افتراضياً، من حيث إنها شخصيات تعود للثلاثينيات والأربعينيات من القرن الماضي، إبان مرحلة استقلال سورية والانقلابات، لو أن هذه الشخصيات والأحداث استُبدلتْ أو نُقلت إلى زمن آخر يشابه ذاك الذي سردته شهرزاد في ألف ليلة وليلة، لكنا أمام عالم سحري من الحكاية يتوالد بحكم الحبكة القوية والترابط المنطقي الذي جاءت به أحداث هذه الرواية.

وإذا أراد كاتب سيناريو تحويل هذه الرواية إلى فيلم سينمائي أو مسلسل تلفزيوني، فقد هيأت الرواية مفاتيح عملية الاقتباس تلقائياً، ومن المعروف أن هناك العديد من كتابات الروائيين السوريين والعرب تصلح رواياتهم للسينما أو التلفزيون، ولذلك أخذت السينما وأخذ التلفزيون فيما

بعد الكثير من النصوص الروائية، وتم تحويلها إلى أفلام ومسلسلات نالت شهرتها..

وفي التجربة التالية أخضعتُ الصفحات الخمسين الأولى من رواية «حجر السرائر» للبحث من هذا الجانب، فإذا المعطيات والتقسيمات الموجودة مهيأة لبناء سيناريو نؤسس عليه للحديث عن الاقتباس والرواية..

نحن أمام مدخل مهم تبدأ فيه الرواية بأخذ يد القارئ إلى العالم الروائي الذي يبنيه نبيل سليمان، فعندما نقرأ العبارات الأولى التي وردت في الصفحة الأولى من الرواية، نحس سريعاً أننا أمام أجواء المشهد الأول :

**آ - من ناحية المعطيات:**

«غادر الأستاذ رمزي كهرمان منزله صباح الأحد متأخراًعلى غير عادته، ولعله لم يكن ليغادر قبل أن يسترضي درّة، لولا أن عليه أن يقدم مرافعته في العاشرة والنصف»[1].

هكذا تبدأ رواية «حجر السرائر».. سطران ونصف وفقاً لما ورد في الطبعة الثانية، أو ثلاثون كلمة بالتحديد كما هو واضح من خلال النص السابق.. وسريعاً يتعرف القارئ من خلالها، على مجموعة معطيات دفعة واحدة:

أولها ، أن رمزي كهرمان محام.

ثانيها، أن رمزي كهرمان متزوج من امرأة تُدعى درّة..

---

(١) رواية: «حجر السرائر»: الكاتب نبيل سليمان - دار الحوار للنشر والتوزيع اللاذقية، الطبعة الثانية ١ /٢٠١١، صدرت الطبعة الأولى في تشرين الأول /أوكتوبر ٢٠١٠ عن مجلة دبي الثقافية - الإمارات العربية المتحدة - ص ٩ .

ثالثهـا، أن رمـزي يـود أن لا يتركهـا دون استرضـاء وهـذا مفتـاح نفسية رمزي .

رابعهـا، الزمن صباحا .

خامسها، المكان هو بيت رمزي كهرمان .

سادسها، الحركة هي خروج من المنزل .

يلاحـظ أن هـذه المعطيـات تقـدم لكـل كاتـب سـيناريو كـل مايحتاجـه لكتابة المشهد، صحيح أن الكاتب لم يكن يقصد إعداد روايته لكـي تتحـول إلى رواية تلفزيونية، لكن التفاصيل التـي مـرت في الكلـمات الثلاثـين يمكـن البناء عليها فعلياً، فما علاقة هذا الاستنتاج بكتابة النص الدرامي التلفزيوني مقتبساً عن الرواية ؟

أولاً : إن المشهد يبدأ برمزي كهرمان وهو ينظر في ساحة الحائط، أو ربـما في سـاعة يـده، وهـذا يعنـي أنـه يبـدو بحالـة قلـق خفيـف يتعلـق بالوقت وبعادة روتينيـة تتعلـق بعلاقتـه بزوجتـه، وبـما يكنـه لهـا في داخله.

ثانيـاً : إن رمزي كهرمان يُفترض أن يحمل حقيبة لأنه محام، وبالتالي هناك حركة ضرورية تتعلق بخروجـه، فعليـه أن يرتـب أوراقـه أو يقـوم بحركة موحية قبل أن يحمل حقيبته و يخرج من الباب.

ثالثـاً : يمكن الإشارة بوساطة الصوت إلى أن هاجساً ما مـر بخـاطره أو بهـواجس مقلقـه تتعلـق بالمرافعـة أو باسترضـاء الزوجـة، وهـي معطيات يمكن التعرف إليها من سياق الرواية التـالي لأن القـراءة المتعمقـة للـنص الروائـي ضروريـة قبـل تحويلـه إلى نـص درامـي تلفزيوني!

**ب ـ من ناحية صياغة المشهد:**

كما تمت الإشارة، فالمعطيات الواردة كافية لتقديم المساعدة لكاتب السيناريو للولوج إلى كتابة مشهد افتراضي دون الحاجة إلى ترك تفاصيل جديدة في المشهد تجعله بحاجة لمراقبتها وهو يكتب المشاهد الأخرى المتعلقة بالشخصية نفسها، ونلاحظ هنا أن السيناريو يتشكل تلقائياً، فيقدم نفسه على طبق من فضة :

**بيت رمزي كهرمان غرفة المكتب داخلي / نهاري**

| الصورة | | الصوت |
|---|---|---|
| رمزي كهرمان في غرفة مكتبه في البيت يرتب أوراقه ويضعها في حقيبة سوداء (موديل) قديم يعود إلى الثلاثينيات من القرن الماضي، يغلق الحقيبة ويخرج إلى الصالون. يقف في منتصف الصالون وهو يهم بالخروج متردداً ..<br>يرنو إلى باب غرفة النوم المغلق .. تتوارد الأفكار إلى رأسه .. | صوته | درة زعلانة.. كان يجب أن أسترضيها ..<br>ليس لدي وقت الآن .. لابأس أسترضيها عند العودة .. |
| ينظر إلى ساعة الحائط وهي ساعة جميلة من الخشب يتحرك البندول الكبير فيها حركته الروتينية .. | | صوت (تكات) الساعة |
| يهم بالخروج مستعجلاً.. يتردد من جديد، ثم ينظر في ساعة يده، ويفتح الباب ويخرج، ونبقى نحن في الصالون على (فيد) سواد. | | صوت (تكات) الساعة من ساعة الحائط<br>صوت (تكات) الساعة |

**ـ قطع ـ**

لأول وهلة تبدو هذه الخطوات مجرد بناء ميكانيكي لمقطع تبدأ فيه الرواية، لكن فعلياً وعلى أرض الواقع يؤكد أن هذا النوع من الكتابة التي تحاول رسم صورة لما يجري فيها يقدم تسهيلات مهمة تؤكد أن بالإمكان الاستعانة بالرواية في سيناريوهات السينما والتلفزيون، أما ما يمكن أن يطرأ على بناء القصة والرواية وشخصياتها وأحداثها من تغييرات خلال عملية الاقتباس، فهذا شيء طبيعي ..

**جـ - من الناحية المهنية:**

كما هو معروف، تثير المشاهد الأولى في أي عمل درامي (سينمائي أو تلفزيوني) هواجس كثيرة عند كتاب السيناريو المهرة، وعند المخرجين المبدعين، فالمشهد الأول يحتاج إلى تكثيف عال يؤهل المشاهد للولوج في الدقائق الأولى التي تجعله أسير المتابعة، وهي أحد أهم مرتكزات الصناعة الدرامية، كما لاحظنا عند الحديث عن بناء السيناريو، وهنا نسترجع مشهداً مهماً نموذجياً من فيلم «الحياة حلوة»[1] الذي اشتغل عليه أربعة كتاب وهم : فيدريكو فيلليني، توليو بينيللي، إينو فلايانو، برونيللو روندي، وهو المشهد الأول من الفيلم، وسأتركه كما ورد في السيناريو الأصلي، في محاولة لأن يراه القارئ بصرياً وهو يقرأه في هذا الكتاب :

| المشهد الأول : |
|---|
| خارجي نهاري - مجرى فيليشه |
| في صباح يوم مشمس |
| صوت أزيز طائرة .. |

(1) La dolce vita – f. fellini .

على مشارف مدينة روما، حيث نشاهد نهايات مجرى فيليشه، يسمع صوت أزيز في السماء يلفت أنظار الجالسين على عتبات البراكات، يقترب الضجيج أكثر فأكثر، فنشاهد ظل طائرة مروحية يرتسم على جدار المجرى والأرض، ثم يلاحظ شبح أسود يتدلى متأرجحاً من أسفل الطائرة.

في الأسطر القليلة التي مرت من سيناريو فيلم «الحياة حلوة» نحن أمام جاذبية خاصة توحي بشيء ما يهيء له الكاتب فهناك صوت أزيز طائرة، يقترب، ثم نكتشف أنها طائرة مروحية، ثم نفاجأ بشبح أسود يتدلى من المروحية، وهذا يحفز المُشاهد ويجعله أسيراً لمعرفة ما الذي ستأتي به الوقائع التالية. وكذلك يحصل في المشهد الأول الذي اقتبسناه من رواية «حجر السرائر» فمن حيث الشكل قدمت المعلومات الواردة في الرواية ما يحتاجه كاتب السيناريو لكتابة المشهد الأول من عمل درامي لم تتضح وقائعه بعد، والشكل هنا يتعلق بالصنعة، وبالضرورات التي يحتاج إليها أي نص لفيلم سينمائي أو مسلسل تلفزيوني، وهذا عملياً لا يكفي، لأن المفترض بكاتب السيناريو بناء تصورات كاملة عن مسار الأحداث والشخصيات الموجودة في الرواية والمسار الجديد الذي سيبني عليه وقائع مشاهده كلها، وفي هذه الحالة قد يكون هذا البناء الذي دخل فيه معبراً عن وجهة نظره، أو أنه قد يبدأ بمشهد آخر يحمل وقائع أخرى يريد البناء عليها، وهذا يتطلب الانتقال إلى متابعة المعطيات الروائية المتعلقة بالحدث وتوالد الخطوط الدرامية كما جاءت في الرواية..

**- الحدث وتوالد الخطوط الدرامية:**

لأول وهلة، وحسب الكلمات الثلاثين التي وردت في مطلع الرواية، أو حسب المشهد الأول الذي قمنا بصياغته، يتوهم القارئ أن (رمزي

كهرمان) سيكون الشخصية الرئيسية في الأحداث، وبأن اللحظات القادمة ستشهد مرافعة ما في الدفاع عن متهم ما موجود في قفص المحكمة، ويحاول القارئ أن يتابع القراءة والتهام الصفحات الأولى للتمكن من الدخول في عالم الرواية، فيكتشف في الصفحة (١٤) أن رمزي كهرمان يموت في البيت الريفي بالسم بعد مؤامرة تنكشف تفاصيلها سريعا دون ألغاز ومتاهات بوليسية مفترضة!

كانت رغبة التخلص من رمزي بقتله تراود زوجته (دُرّة حفظي)، وكانت تطلب من عشيقها وهو ابن عمها (خطيب حفظي) أن يطلق عليه الرصاص، لكن دس السم هو ما يحصل في النهاية لأن «صوت الرصاص فضاح يا بن عمي»[1]، وسريعا ننتقل إلى الخط الدرامي الأوسع، أي دخول درية حفظي السجن وتعرفها على سجين هو (المقدم حسني الزعيم) الذي سيصبح رئيسا للبلاد فيما بعد!!

ماذا يعني هذا، في صناعة السيناريو ؟!

هذا يعني أن الرواية قدمت لنا الوجبة طازجة فور طلبها، ففي صفحات قليلة يمكن صياغة مشاهد متتابعة، وسنكون بالتالي أمام عملية تصاعد درامي تحثّ المشاهد على المتابعة سواء كان ذلك في (فيلم سينمائي) أم كان في (مسلسل تلفزيوني)، وفي الوقت نفسه ستكون الخطوط الدرامية قد فتحت مساراً لها عبر الأمكنة والأحداث التي توالت مع مقتل (رمزي كهرمان) بالسم، والذي سنكتشف أنه كان يدعى (أبو الدستور) لأنه كان عضواً في لجنة صياغة الدستور السوري الذي شرع المعنيون بإعداده إبان الاستعمار الفرنسي لسورية.

---

(١) المرجع السابق: ص١٥.

في رواية «حجر السرائر» أكثر من زمن[1]، لذلك اضطر الروائي نبيل سليمان لاستخدام مجموعة من الأساليب الفنية للانتقال عبر أزمان وقوع الأحداث وكشف التفاصيل الدرامية التي تتطلبها هذه الأحداث وربطها بعضها ببعض، بل إنه يعرج إلى زمن أبعد من زمن الأحداث التي تعيشها شخصيات الرواية ليضعنا أمام معلومات مثيرة عن عائلة (كهرمان) من خلال ظهور قصة كنز تعرف درة حفظي مكانه: «سنة بعد سنة ما عاد يعرف الرجل إلا بالكهرمان. راح الكهرمان وجاء الكهرمان. وسنة بعد سنة صار عند هذا الكهرمان ضعف ما ورث عن أبيه، بل قل صار عنده أضعاف ماكان عند أبيه. ومشى ابنه الوحيد من بعده على طريقه، فتكومت عنده العقود والسبحات والأقراط ومقابض الخناجر والمغازل، وكله من الكهرمان الذي ما بعده كهرمان»[2].

في البداية يشعر القارئ أن هذا المعطى الذي ورد ضمن تداعيات إحدى الشخصيات يشكل وسيلة تشويق عالي المستوى لأن البحث عن الكنز سيكون هاجساً من هواجس درة الحفظي التي تشير في تداعيها إلى مكانه، وبالتالي بترابطه مع شخصيات القصة الأخرى: «من جيل الى جيل سمَّت الناس هذه الأسرة: بيت الكهرمان. ومن جيل إلى جيل ما عاد يسلم من بيت الكهرمان إلا ولد واحد، حتى جاء أبو رمزي. وحده سلم له

(١) يرى الناقد «د. رضوان القضماني»أن: «ما يميز الرواية البنية الروائية المتميزة أنها أخذت مستويات عدة من تشظي الأحداث والتي تشمل حيزاً زمنياً واسعاً يبدأ في ثلاثينيات القرن الماضي وينتهي بمرحلة الانقلاب في سورية في منتصف الخمسينيات، فهي تسطع في ذاكرة المكان والزمان والحدث الثقافي والسياسي والاجتماعي، بتصوير ماهر متقن الصنعة».. راجع محاضرة ألقاها الدكتور القضماني في اتحاد الكتاب العرب ونشرها موقع إي سيريا في ٨ أيار ٢٠١١، وهي تحت عنوان: «حجر السرائر» بنية سردية مميزة.

(٢) المرجع السابق: ص ٣٩.

رمزي وعبد الواسع، ولكن رمزي وحده ورث عشق الكهرمان . رمزي هو الذي حكا لي حكاية أبيه وجده عندما كنا في باريس . وفي باريس سألت كما سألت في الشام : أين الكنز يارمزي ؟ بالحفظ والصون يادرة .»[١] !

مع توالي صفحات الرواية، يغيب الكنز، وتغيب درة حفظي نفسها، ونجد أمامنا تداعيات أخرى تحمل جاذبية الشخصيات التي كشفتها أحداث الصفحات الأولى بعد مقتل رمزي كهرمان أبو الدستور. ومثل هذه المعطيات المثيرة تأخذ حيزاً مهماً من آليات كتابة السيناريو ومهاراته . ولكي لاتتحول العملية إلى مراجعة لرواية «حجر السرائر» سنتابع الحديث عن آليات تحويل الرواية إلى سيناريو، وسنشير إلى أن بإمكان كاتب السيناريو الشروع بمشهد موت رمزي كهرمان مباشرة، أو بمشهد الحديث الذي يفرز التداعيات، أو بأي مشهد يختاره، ثم يعود مشاهده لمتابعة مسار الأحداث، وهنا لابد أن نتذكر نصيحة ماركيز : «أول ماورويته لنا هو قصة جريمة، عملية اغتيال إرهابية، وهذا أمر لا يمكن أن يبقى معلقاً هكذا، إنه أمر يستدعي حبكه جيداً من خلال تحقيق بوليسي»[٢]، كما نتذكر أفكاره المتعلقة بالفرق بين جريمة تقع وعملية اغتيال سياسي ولكل منها قصة تصلح لسيناريو خاص..

قبل تناول هذه المهمة، يجب الحديث عن جانب مهم في عملية الاقتباس مر معنا من قبل، ويوضحه الناقد المغربي حمادي كيروم عند دراسته المهمة عن التحول من (المحكي الروائي إلى المحكي الفيلمي)، هذا الجانب يتعلق بإعادة صياغة الأحداث الروائية وحتى الشخصيات عندما يشرع كاتب السيناريو بعملية الاقتباس، فرغم الصرامة الهوليوودية التي

---

(١) المرجع السابق ص: ٣٩ .

(٢) ورشة سيناريو ماركيز- ص ١٤٦.

يتحدث عنها كيروم في اعتماد الاستنساخ والانتحال المصور «فإن الاقتباس الحرفي الدقيق، أي النسخة المطابقة للأصل لاوجود لها»[1].

إن عملية المطابقة للأصل سيجريها كل من قرأ الرواية، ثم شاهدها فيلماً أو مسلسلاً، وقد حدث هذا كثيراً على صعيد السينما العالمية، سواء في روائع الأدب العالمي: (الحرب والسلم) لتولستوي، أم (الجريمة والعقاب) لدستويفسكي، أم (ذهب مع الريح) لمارغريت ميتشيل، و حتى في الروايات العربية أو السورية التي قدمتها الدراما: (الطريق)، و (خان الخليلي) وغيرها لنجيب محفوظ، أو (الله والفقر) لصدقي إسماعيل التي قدمها التلفزيون بعنوان أسعد الوراق، أو (نهاية رجل شجاع) لحنا مينة، أو(ذاكرة جسد) لأحلام مستغانمي، وصولاً إلى تجربة (الطويبي) اليتيمة للكاتب الروائي السوري نبيل سليمان الذي نتحدث عن روايته (حجر السرائر)[2]..

كانت المقارنة تتم سريعا مع النص الأصلي، ولذلك أثار موضوع الاقتباس مشاكل مهنية ومادية كثيرة إضافة إلى موقف النقد منها، ولذلك كان تنويه حمادي كيروم مهماً، وقد وصل الأمر به ليقول: «في هذه الحالة يجد السيناريست نفسه ملزماً بوضع الرواية على سرير بروكست لإعادة

(١) حمادي كيروم - ص ١٥.

(٢) أقدم الروائي نبيل سليمان على التعاقد مع شركة إنتاج درامي على كتابة سيناريو لإحدى رواياته، ثم اعتذر عن المتابعة، فتبنى كتابة السيناريو الكاتب قمر الزمان علوش، وظهرت مسلسلاً تحت عنوان « الطويبي» أخرجه باسل الخطيب تدور أحداثه في الأربعينات في سورية، وتحكي قصة رجل يدعى طاهر الطويبي يعود إلى بلدته بعد غياب طويل ليجدها خاضعة لسيطرة الاحتلال الفرنسي من جهة، ولنفوذ الإقطاعيين وجشعهم من جهة ثانية. ويحاول الفيلم تصوير رحلة طاهر الطويبي لتحقيق العدالة في بلدته. وإلى ماذا تنتهي هذه الرحلة.

صياغتها وتعديلها بالزيادة أو النقصان، بالتمديد أو الاختزال، وغالباً ما يعتمد المخرجون الإجراء الأخير وقليلاً ما يلجؤون إلى الإجراء الأول»[1].

* * *

في رواية «حجر السرائر» السؤال المطروح الآن على صعيد كتابة السيناريو : ما هي المهمة التالية بعد المشهد الأول ؟! ومن البديهي أن يأتي الرد بأن المهمة تنحصر بكتابة المشهد الثاني ثم الثالث، ولكن الكتابة الناجحة تفترض أن المهمة التالية لكتابة المشهد الأول هي الإعداد الفني الجيد للدخول في عوالم العمل الدرامي وشخصياته وحبكته، ويسمونها بالدقائق الأولى الحاسمة، والتي تنوعت الأفكار حول تقديمها بأفضل الطرق للمشاهد !

ومن المفيد هنا التعرف على عالم الرواية، من خلال قراءة النقد لها، فالسرد الروائي في الرواية «يرسم خطاً بيانياً للأسس والبدايات التاريخية والمكوّنات التي رسا عليها بناء الدولة السورية الحديثة، ومسارها السياسي، وما انطوى عليه من صراعات بين رجال الدولة وأحزابها واتجاهاتها وقواها الدينية والعلمانية»[2] .أي أنها رواية سياسية بامتياز، كما يرى الكاتب أحمد زين الدين و تتقاطع فيها الأقدار الشخصية بالمصائر العامة، وينقلب فيها الحادث الفردي إلى حدث وطني. وتضيء على فترة مديدة، اعتملت فيها كل عوامل الصراع على السلطة التي شهدت سلسلة من الانقلابات السياسية المتعاقبة، بعد حقبة الانتداب الفرنسي.

---

(١) حمادي كيروم - ص ١٥.

(٢) أحمد زين الدين : نبيل سليمان روائي الأقدار الشخصية... والعامة - المصدر: الحياة - ٢٩/١/٢٠١١ رقم العدد: ١٧٤٦٦.

«وهـي بتغطيتهـا التاريخيـة الـشاملة صـورة بانوراميـة، يـستطلع فيهـا القارئ شريط الوقائع السياسية اليومية التي جرت في سورية في الثلاثينيات والأربعينيات من القرن الماضي. وما شهدته من أحداث وفِتن واضطرابات، وما ماجت به الحياة من حركة أدبية وفنية وفكرية. وما نجم عن هذه الحركة من حكايات وأغانٍ فولكلورية، ومن تداول كتب وأشعار وطنية وشعبية ودينية، ومن صدور للصحف أو احتجابها، وانتشار للأفلام والموسيقا».

أي أن الرواية تقدم لنا المادة الأساسية للبناء الدرامي المتكامل الذي نسعى لوضعه على منهجية كتابة السيناريو، وهذا يعني أننا سنكون أمام عالم من الإثارة والتشويق غير مجانيين أثناء صياغة المشاهد التي يتطلبها العمل الدرامي، فالرواية بتكثيف آخر «تستعيد الفضاء التاريخي والاجتماعي لبلد رازح تحت وطأة الصراعات والاغتيالات، وخلافات الحكام الذين يؤثرون مصالحهم الذاتية على مصلحة البلد، ويبدّلون القوانين والأحكام وفق أهوائهم. فكأن الدولة تدور حول ذاتها بلا بوصلة تهتدي بها. أو كأننا أمام مسرح عبثي تنقلب فيه أدوار الممثلين وأداؤهم. وتنقلب فيه المعايير والقيم...»[1].

* * *

(١) المرجع السابق، اليوم والتاريخ نفسهما.

# ملحق (٢)

## تعريف الشخصيات في النص الدرامي

في الملحق التالي، نتعرف إلى طريقة كتاب السيناريو في التعريف بشخصيات النص الذي يشتغلون عليه، وبذلك يساعدون المخرج حتى في عملية انتقاء الممثلين، وغالباً ما يقوم بعض كتاب السيناريو بترشيح أسماء ممثلين يتصورون توافر المقدرة في كل منهم على أداء الدور المرشح له .

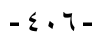
والملحق يعرضُ بعض الشخصيات من مسلسل «على موج البحر»، وهو رواية تلفزيونية للكاتب: إلياس الحاج . وقد أخرجها للتلفزيون: أسعد عيد.

| الشخصية | تعريفها في النص الدرامي التلفزيوني |
|---|---|
| أبو يوسف | صياد قديم، عاش مع عائلته في قرية مطلة على البحر، أنهكته متاعب الحياة، وليالي الصيد، فمات في بداية العمل، مخلفاً وراءه سمعة طيبة وأم صابرة مع خمسة أولاد لكل منهم شخصيته ومشاكله التي لا نهاية لها . |
| أم يوسف | ترملت، فعاشت على ذكرى زوجها الذي أحبته قبل ثلاثين سنة فتزوجت منه، محافظة على دينها المسيحي، همها الوحيد الحفاظ على وصيته في تحقيق النجاح لمستقبل أولادها، لكنها مغلوبة على أمرها معهم، وتصاب بعلتها بسببهم. |
| يوسف | تخرج من كلية التجارة، يشغل منصباً حيوياً في المرفأ، لكن أصحاب |

| | |
|---|---|
| | المصالح والمتنفذين، ينصبون له فخاخاً للإيقاع به، ويحاولون التخلص منه وينجو، وإثر فشل عاطفي، ينساق إلى حب جارف، فيبدل مظهره الخارجي إلا أنه لا يبدل جوهره الطيب، ويتهم بالتلاعب الوظيفي ويتم توقيفه، ويخرج إلى أن تأتي صدمته الأخيرة باكتشافه أن من أحبها قد غررت به. |
| صخر | فشل في التعليم فعمل صياداً على مركب والده، الذي زوجه من ليلى، ربما استقرت أحواله ونسي الفتاة ماريا التي هاجرت مع أهلها من القرية إلى المغترب بسببه، ويقع في حبائل الأرملة الثرية سلمى، ويتزوجها، ويدخل السجن ويهرب منه، ويسكن مغارة البحر، ويطارد، ويصاب بعيار في كتفه وينتقل لمغارة الجبل، ثم يلجأ إلى أحد شركائه المقامرة، وينتهي إلى السجن ثانية. |
| نورس | تخرج من المعهد الهندسي، ولم يجد فرصة توظيف، يهوى الأدب والكتابة الصحفية فينشر عدداً من المقالات حول مشاكل وهموم الشباب والفساد، ينتقل أكثر من مرة من عمل إلى آخر إلى أن ينجح بمسابقة توظيف، يكتشف بعدها عجزه الأكثر في تحقيق أمانيه بالحب مع الفتاة ديما، ويفكر بالهجرة خارج البلد لجمع المال وتحسين أوضاعه، ويعكف عن ذلك، ويلتقي بديما ثانية. |
| رمال | جامعية مجتهدة .. ورغم مثاليتها ومحافظتها الدائمة على تفوقها، وتهربها من حب الجامعي المتفوق الخجول برهوم، تقع في فخ دكتور جامعي يستدرجها بعواطف زائفة، محاولاً التعدي عليه، وينقذها برهوم الذي يكشف لها أخيراً عن أمنياته وأحلامه معها بعد التخرج. |
| نور | فشل في الحصول على البكالوريا، فقادته قدماه إلى ابن عمته المهرب مع جماعة تستغله، ويكون فريسة لأحد حيتان المرفأ، والذي يدفعه لتوريط شقيقه يوسف، لكن صحوته المتأخرة تنقذه وشقيقه في نهاية المطاف. |

| | |
|---|---|
| ليلى | زوجة صخر الطيبة، ولها منه سارة وغدي، وما إن تكتشف زواجه عليها، ودخوله السجن، تلجأ للعمل في المدينة، وتتعرض لمعاكسة أحد أصحاب العمل، وتبحث عن فرصة ثانية فتعمل خياطة في أحد المشاغل، محافظة على تربية ابنتها وابنها. |
| الطفلة سارة | في الصف السادس الابتدائي، وتهوى الرسم، متعلقة بجدتها وعمتها رمال، تعيش خوفها بسبب مشاكل والدها الغائب عن البيت، والمطلوب للعدالة. |
| الطفل غدي | في السابعة من عمره ، يدخل المشفى إثر سقوطه عن الأرجوحة التي صنعها له جده، ويعيش خوفه ومعاناته كشقيقته سارة وأمه من مستقبل غامض مقلق. |
| أبو جرجورة | ترك الصيد وعمل في مكتب لتأجير وضمانة الشاليهات.. ويصاب بالفالج بسبب اكتشافه سرقة ابنه الوحيد المال الذي جمعه ليدفع حقوق الناس الذين ضمنوه شاليهاتهم لموسم الصيف، ويموت قهراً. |
| أم جرجورة | تعمل على التنور، وتعيش معاناتها مع مرض زوجها وهرب ابنها من العدالة وتعلق ابنتها بهوى يوسف، وتمرض بسبب جرجورة، وتسقط في التنور ميتة. |

*            *            *



# المراجـع

## (حسب ورودها في الكتاب)

**الكتب :**

١. التراجيديا والكوميديا ـ سلسلة عالم المعرفة(١٨) ـ مولوين ميرشنت، كليفورد ليتش ـ ترجمة ـ د. علي أحمد محمود ـ الكويت ١٩٧٩.

٢. مارتن أسلن ـ تشريح الدراما ـ ترجمة أسامة منزلجي ـ دار الشروق ـ عمان ـ ١٩٨٧.

٣. محمد ماهر فهيم ـ فن التمثيل ـ الدار العربية للكتاب ـ ليبيا ـ ٢٠٠٧.

٤. نقد الدراما التليفزيونية ـ تأليف داليا جمال طاهر ونهى جمال الدين ـ الطبعة الأول ٢٠١٠ـ الشاهد منقول عن مقاطع منشورة من الكتاب في موقع شموس .

٥. غابرييل غارسيا ماركيز ـ كيف تحكي حكاية ـ ترجمة صالح علماني ـ وزارة الثقافة ـ دمشق ١٩٩٨ .

٦. حسن بحراوي ـ بنية الشكل الروائي : الفضاء، الزمن، الشخصية ـ ط١ ـ المركز الثقافي العربي ـ بيروت، الدار البيضاء، ١٩٩٠.

٧. د. مروة محمود جمال الدين ـ الدراما والمجتمع ـ دار الفكر العربي ـ القاهرة ـ ٢٠١٥ .

٨. د. عادل يحيى ـ الواقع والدراما في السينما والتلفزيون ـ الهيئة المصرية العامة للكتاب ـ القاهرة ـ ٢٠٠١ .

٩. د. علي الراعي ـ المسرح في الوطن العربي ـ عالم المعرفة ـ الكويت كانون الثاني ١٩٨٠ .

١٠. فرحان بلبل ـ المسرح السوري في مئة عام (١٨٤٧ـ١٩٤٦) ـ المعهد العالي للفنون المسرحية.

١١. دعد الحكيم ـ أوراق ومذكرات فخري البارودي - القسم الأول، ١٩٩٩.

١٢. باتريك سيل ـ الصراع على سورية ـ ترجمة سمير عبدو، محمود فلاحة ـ دار طلاس ـ الطبعة السابعة، ١٩٩٦ .

١٣. هوريست ريديكر ـ الانعكاس والفعل ـ تعريب الدكتور فؤاد مرعي.

١٤. مازن بلال، نجيب نصير ـ الدراما التلفزيونية السورية (قراءة في أدوات المشافهة) ـ دار الحصاد، ط١، ١٩٩٨ .

١٥. علاء الدين كوكش ـ دراما التأسيس والتغيير ـ دار كنعان، ط١، دمشق، ٢٠٠٩.

١٦. غسان جبري ـ دراما التأصيل الفني ـ دار كنعان، ط١ ، ٢٠٠٩ .

١٧. حسين حلمي المهندس ـ دراما الشاشة بين النظرية والتطبيق للسينما والتلفزيون ـ الجزءان الأول والثاني ـ الهيئة المصرية العامة للكتاب ـ القاهرة، ١٩٨٩ .

١٨. لويس هيرمان ـ الأسس العملية لكتابة السيناريو ـ ترجمة مصطفى محرم ـ وزارة الثقافة ـ دمشق، ٢٠٠٠ .

١٩. الدراما التلفزيونية ـ التجربة السورية نموذجاً ـ عماد نداف ومحمد نداف ـ دار الطليعة ـ ١٩٩٦.

٢٠. غسان كلاس ـ صفحات من أدب ميسلون (يوسف العظمة) دار حازم ـ دمشق، ٢٠٠١ .

٢١. مازن بلال، نجيب نصير ـ الدراما التاريخية السورية ـ حلم نهاية قرن ـ ط١، ١٩٩٩ .

٢٢. بسام الملا عاشق البيئة الدمشقية ـ دار كنعان ـ ط١، ٢٠٠٩ .

٢٣. ابن الكثير ـ البداية والنهاية ـ م ٧ ـ ج١٣ .

٢٤. ممدوح عدوان ـ الزيرسالم : البطل بين السيرة والتاريخ والبناء الدرامي ـ منشورات دار قدمس للنشر والتوزيع – دمشق، ط١ ٢٠٠٢.

٢٥. حواس محمود - مقال حول الزيرسالم .. البطل بين السيرة والتاريخ والبناء الدرامي، صحيفة الاتحاد العراقية، ٢٠٠٥.

٢٦. جان ألكسان ـ تاريخ السينما السورية (١٩٨٨،١٩٢٨) ـ وزارة الثقافة ـ دمشق، ٢٠١٢ .

٢٧. الفيلم الروائي السوري للناقد محمود قاسم ـ وزارة الثقافة ـ دمشق ـ ٢٠٠٢ .

٢٨. حمادي الكيروم ـ الاقتباس : من المحكي الروائي إلى المحكي الفيلمي ـ وزارة الثقافة ـ دمشق ـ ٢٠٠٥.

٢٩. فؤاد مسعد ـ أفلام سورية تحت الضوء ـ وزارة الثقافة ـ دمشق .

٣٠. ورشة سيناريو غابرييل غارسيا ماركيز - كيف تحكى حكاية - ترجمة صالح علماني - وزارة الثقافة - دمشق ١٩٩٨ .

٣١. د. صباح قباني - من أوراق العمر (كتابات في الفن والتراث والسياسة) دار طلاس ـ دمشق ـ ٢٠١٠ .

٣٢. عبد الغني العطري ـ أدبنا الضاحك ـ دار البشائر ـ دمشق ـ ط٣.

٣٣. عمار مصارع ـ حوار مع الفنان دريد لحام ـ مجلة المعرفة السورية عام ١٩٨٤.

٣٤. سامية أحمد علي ـ عبد العزيز شرف ـ الدراما الإذاعية والتلفزيونية ـ القاهرة .

٣٥. جان بول تورك - السيناريو: فن كتابة السيناريو ـ ترجمة د. قاسم المقداد .

٣٦. غاستون باشلار - جماليات المكان - ترجمة غالب هلسا - المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر ـ بيروت، ١٩٨٤.

٣٧. أهمية المكان في النص الروائي ـ مجلة نزوى ـ سلطنة عمان.

٣٨. الدكتور بدري عثمان ـ بناء الشخصية الرئيسية في روايات نجيب محفوظ، دار الحداثة. بيروت ط١ / ١٩٨٦..

٣٩. سيمون فيلدمان ـ سيناريو روائي ..سيناريو وثائقي ـ ترجمة علاء شنانة ـ دمشق ٢٠١١.

٤٠. سيناريو فيلم رؤى حالمة ـ قصة وسيناريو وحوار : واحة الراهب ـ دمشق، ٢٠٠٩ .

٤١. مختارات من شعر نزار قباني ـ اختارها وقدم لها العماد أول مصطفى طلاس ـ دمشق دار طلاس، ٢٠٠٠ .

٤٢. منير كيال ـ دمشق الشام ذاكرة المكان ـ دمشق، ٢٠١٠.

٤٣. الدكتور قتيبة الشهابي - معجم دمشق التاريخي للأماكن والأحياء والمشيدات ومواقعها وتاريخها كما وردت في بعض نصوص المؤرخين ـ الجزء الأول ـ دمشق، ١٩٩٩ .

٤٤. أحمد زين الدين: نبيل سليمان روائي الأقدار الشخصية ... والعامة ـ المصدر: الحياة ـ ٢٩/١/٢٠١١ رقم العدد: ١٧٤٦٦.

٤٥. جورج بايرون أو اللورد بايرون (١٧٨٨ ـ ١٨٢٤) شاعر بريطاني من رواد الشعر الرومانسي.

٤٦. نقد الدراما التليفزيونية ـ تأليف داليا جمال طاهر ونهى جمال الدين ـ الطبعة الأول ٢٠١٠ـ الشاهد منقول عن مقاطع منشورة من الكتاب في موقع شموس تاريخ ٠٢ - ٠١ - ٢٠١٥.

٤٧. د. مروة محمود جمال الدين ـ الدراما والمجتمع ـ دار الفكر العربي ـ القاهرة ـ ٢٠١٥ .

**الموسوعات :**

١. الموسوعة الإسلامية المختصرة ـ ممدوح الزوبي، غادة همج ـ دار الحكمة ـ بيروت ٢٠٠٠ حرف القاف .

٢. الموسوعة الميسرة في التاريخ الإسلامي ـ الجزء الأول ـ ط٧، مؤسسة اقرأ ـ القاهرة ـ أبريل، ٢٠٠٧ .

٣. الموسوعة العربية ـ هلال (سيرة بني ) ـ محمود محمد سالم ـ المجلد الحادي والعشرين .

**الصحف والمجلات :**

مجلة المعرفة السورية ـ مجلة نزوى العمانية ـ صحيفة الثورة ـ صحيفة تشرين ـ صحيفة الحياة ـ صحيفة الشرق الأوسط ـ صحيفة السفير ـ صحيفة الأخبار ـ مجلة فنون السورية (أرشيف المجلة).

**المواقع الإلكترونية:**

٤. الموسوعة الإلكترونية (ويكي) ـ اكتشف سورية.

٥. مواقع بعض الصحف التي ذكرت سابقاً.

٦. موقع أسوار الإلكتروني.

٧. موقع السينما . كوم .

**أجوبة أصحاب العلاقة:**

المخرج غسان جبري ـ المخرج علاء الدين كوكش ـ المخرج رياض ديار بكرلي ـ الكاتب الدكتور فؤاد شربجي ـ الكاتب الدكتور ممدوح حمادة ـ الكاتب حسن م. يوسف ـ الروائي نهاد سيريس ـ المخرجة إيناس حقي ــ الكاتبة ديانا جبور ـ الكاتب مروان قاووق .

**نصوص السيناريو:**

١. الوسيط : للكاتب لؤي عيادة .

٢. الطبيبة : للكاتب الدكتور زهير أمير براق .

٣. العبابيد : للكاتب رياض سفلو.

٤. البحر أيوب ـ إلياس الحاج .

٥. أبو خليل القباني - غسان زكريا.

٦. ليل الخائفين ـ ممدوح عدوان .

٧. بان عرب ـ مازن طه .

٨. قمر أيلول ـ محمود عبد الكريم .

٩. ضيعة ضايعة ـ الدكتور ممدوح حمادة .

١٠. يحيى عياش ـ ديانا جبور.

١١ـ الملاك الثائر (جبران خليل جبران) ـ نهاد سيريس .

١٢ـ في حضرة الغياب (محمود درويش) ـ حسن م. يوسف.

١٣ـ سقف العالم ـ حسن م. يوسف .

١٤ـ الجوارح ـ هاني السعدي .

١٥ـ باب الحارة ـ مروان قاووق.

١٦ـ أبو كامل ـ د. فؤاد شربجي .

١٧ـ أيام شامية ـ أكرم شريم .

*          *          *

# المحتوى

الصفحة

# الفصل الثالث

# الفصل الرابع



# الفصل الخامس

# القسم الثاني

## المكان والزمان في الدراما التلفزيونية السورية

## الفصل الأول



## الفصل الثاني



## الفصل الثالث



## الفصل الرابع



## الفصل الخامس



## الفصل السادس

### ملحق (١)



### ملحق (٢)



### المراجـع (حسب ورودها في الكتاب)

## عماد ندّاف

الكاتب والصحفي عماد ندّاف من مواليد عسال الورد في ريف دمشق عام ١٩٥٦، يمارس الصحافة منذ أربعين سنة موزعة على الصحافة المكتوبة والمرئية والمسموعة، ويعمل في الإذاعة والتلفزيون.

تولى عدداً من المهمات التلفزيونية من بينها:

مدير برامج في تلفزيون الدنيا، ومدير برامج في الإخبارية السورية. كما تولى رئاسة تحرير موقع هاشتاغ سورية. إضافة إلى أنه عضو في اتحاد الكتاب العرب، منذ أكثر من عشرين سنة، وله كثيرٌ من الكتب والدراسات المنشورة من بينها:

**في الأدب:**

- الكتابة على الماء ـ قصص ـ قبرص، ١٩٩٢.
- وردة غان ـ رواية ـ دمشق، ١٩٩٤ .
- جرائم شتوية ـ قصص قصيرة جداً، عام ١٩٩٨ .
- مظاهرات غير مرخصة ـ قصص وزارة الثقافة، ٢٠١٦.

**في الدراسات:**

- قضايا الأحزاب والقوى السياسية في سورية ـ دمشق، ٢٠٠٣ .
- أسامة بن لادن ـ واحد من مليار، دمشق ـ القاهرة، ١٩٩٦ .
- الدراما التلفزيونية (بمشاركة محمد نداف) ـ دمشق، ١٩٩٤.
- التلفزيون والكتابة الدرامية ـ وزارة الثقافة، ٢٠١٦.

**في الأعمال التلفزيونية:**

هناك عشرات الأفلام الوثائقية والتسجيلية التلفزيونية التي اشتغل عليها في التلفزيون وعدد من المحطات التلفزيونية العربية، من بينها:

- الوطن في العينين - وثائقي - (ثلاثية).
- يحدث في الشرق - وثائقي - (ثلاثية).
- الإرهاب صناعة من ؟! - وثائقي - (سباعية).
- أحاديث الأمكنة والناس - تسجيلي - (١٥ حلقة).
- مكان هو الذاكرة - وثائقي - باللغة الإنكليزية – (٣٠ حلقة).
- حدث في هذا المكان - وثائقي – (٣٠ حلقة).
- فيلم (الفلسطيني الطيّب) – وثائقي.

الطبعة الأولى /٢٠٢٠م

تمكنت الدراما التلفزيونية السورية فعلياً من توليد مجموعة كبيرة من الكُتّاب، وفيما بعد تمكنت النصوص التي أنتجها هؤلاء من سد الحاجة التي شكا منها الإنتاج الدرامي التلفزيوني.

إن إنشاء صرح كبير من منتجات الصناعة التلفزيونية قد استلزم إسهام كل المبدعين السوريين في الكتابة والتمثيل والتصوير والديكور والمونتاج والإخراج وغيرها من مفردات صناعة التلفزيون، مما دفع الكاتب عماد نداف إلى الإقدام على خطوة جديدة للبحث والتقصي في تاريخ الدراما التلفزيونية وتشعباتها لدراستها وتصنيفها والبحث في أنواعها ومشاكل كتابتها.

وها هو كتاب: «تطور السيناريو التلفزيوني في سورية - أنواعه ومصادره - ١٩٦٠، ٢٠١٠»، الذي تصدره وزارة الثقافة ضمن هذه السلسلة يستكمل شوطاً من العملية، ويضع أمام القارئ واحداً من الكتب الضرورية لمكتبة السينما والتلفزيون في سورية.

ويجمع هذا الكتاب عنصرين أساسيين في الموضوع هما: تاريخ النص الدرامي التلفزيوني (السيناريو) من جهة، وأنواعه التي نشأت في مختلف مراحل الإنتاج الدرامي التلفزيوني من جهة ثانية، طوال المدة من عام ١٩٦٠ - وهو العام الذي ظهر فيه التلفزيون - إلى عام ٢٠١٠ حيث تنتهي الدراسة.







www.syrbook. gov.sy
E-mail: syrbook.dg@gmail.com
هاتف: ٣٣٢٩٨١٥ - ٣٣٢٩٨١٦
مطابع الهيئة العامة السورية للكتاب - ٢٠٢٠م

سعر النسخة ٥٠٠ ل.س أو ما يعادلها

تطور السيناريو التلفزيوني

عماد نداف

دمشق ٢٠٢٠م